

MAURÍCIO GARCIA CHIARELLO

A FILOSOFIA, A ARTE E O INOMINÁVEL
Três estudos sobre a dor da finitude na obra de T. W. Adorno

Tese de Doutorado apresentada ao
Departamento de Filosofia do Instituto de
Filosofia e Ciências Humanas da Universidade
Estadual de Campinas sob a orientação do Prof.
Dr. Marcos Lutz Müller.

Este exemplar corresponde à redação
final da Tese defendida e aprovada
pela Comissão Julgadora em
13/12/2002

BANCA

Prof. Dr. Marcos Lutz Müller - orientador

Prof. Dr. Bruno Pucci

Profa. Dra. Jeanne Marie Gagnebin-de-Bons

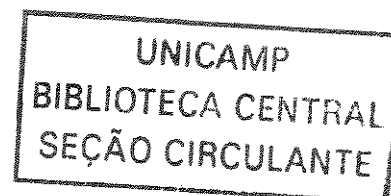
Prof. Dr. Jorge Mattos Brito de Almeida

Prof. Dr. Rodrigo Antonio de Paiva Duarte

Prof. Dr. Oswaldo Giacóia Junior - (suplente)

Prof. Dr. Marcos Severino Nobre - (suplente)

marcos l. müller
Bruno Pucci
Jeanne Marie Gagnebin-de-Bons
Jorge Mattos Brito de Almeida
Rodrigo Antonio de Paiva Duarte



DEZEMBRO/2002

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL

UNIDADE	88
Nº CHAMADA	T/UNICAMP
	0434
V	EX
TOMBO BC/	53197
PROC.	124103
C	☐
D	☒
PREÇO	R\$ 11,00
DATA	07/09/03
Nº CPD	

CM00182184-7

file ID 288052

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO IFCH - UNICAMP**

C 43 f **Chiarello, Maurício Garcia**
A filosofia, a arte e o inominável: três estudos sobre a dor da
finitude na obra de T. W. Adorno / Maurício Garcia Chiarello.
- - Campinas, SP : [s. n.], 2002.

Orientador: Marcos Lutz Müller.
Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas,
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

1. Adorno, Theodor W., 1903-1969 – Crítica e interpretação.
2. Dialética. 3. Estética. 4. Materialismo. 5. Sofrimento.
6. Morte. I. Müller, Marcos Lutz. II. Universidade Estadual de
Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

*Para Hurbinek,
o que sequer teve nome,
e para tantos outros
mortos há tanto tempo.*

*Mas também
para Elisa,
para o filho por vir
e para tantas outras crianças,
em sinal de esperança.*

AGRADECIMENTOS

Agradeço nesta oportunidade a todos aqueles que, de uma forma ou de outra, concorreram para a realização deste trabalho. Em particular, externo minha especial gratidão:

Ao CNPq, pela bolsa de estudo que me foi outorgada.

À Secretaria do Departamento de Filosofia, pela solicitude prestimosa.

Aos Professores Doutores Bruno Pucci e Rodrigo Duarte, bem como aos demais membros integrantes da Banca Examinadora, pela leitura atenta e pela apreciação criteriosa.

Ao Prof. Dr. Jorge de Almeida, pelas observações acuradas e pelas sugestões valiosas, tanto no que concerne ao trabalho em seu conjunto quanto no tocante a questões particulares. Devo-lhe uma melhor compreensão da teoria estética adorniana, no que se inclui a percepção da dificuldade incontornável - que este trabalho falseou - de toda tentativa de apreender, pelo conceito, a singularidade irreduzível da obra de arte autêntica.

À Prof. Dra. Jeanne Marie Gagnebin, que adivinha certamente a imensa dívida que lhe tenho, mas que talvez não seja capaz de avaliá-la na sua real dimensão e profundidade. A ela agradeço as sugestões e indicações preciosas, mas sobretudo o aguilhão vital da crítica, a desconfiança perante todo repouso mortal do consenso - virtudes às quais a indeclinável melancolia que tinge as páginas deste trabalho não soube responder à altura.

Ao Prof. Dr. Marcos Lutz Müller, meu orientador, cujo convívio ao longo dos anos só fez aumentar a estima e o apreço que tanto lhe tenho. Agradeço-lhe muito especialmente o voto de confiança irrestrito, certamente maior do que o merecido, e a infinita paciência. Mas também o estímulo e o encorajamento constantes, sem os quais este trabalho - não exagero ao dizê-lo - não teria vindo a lume.

A minha querida Regina Helena, claro.

*Se dessas pedras apenas uma
fizesse ressoar aquilo que a silencia,
ela se abriria como uma ferida,
em que terias que mergulhar sozinho,
bem longe deste meu grito nela esculpido,
lívido.*

Paul Celan

*Um signo sem decifração,
sem dor,
eis o que somos,
e quase perdemos a palavra
no estrangeiro.*

Hölderlin

RESUMO

O presente trabalho reúne três estudos sobre a obra tardia de Theodor W. Adorno. São estudos dedicados a explorar as regiões limítrofes e fronteiriças em que a *mimesis* faz divisa com o conceito e a filosofia se avizinha da arte. O primeiro deles versa sobre a *Dialética Negativa*, investigando como o trabalho de elaboração conceitual, propriamente filosófico, busca acolher pela reflexão o apelo recôndito do momento corporal ou sensível. O segundo estudo consagra-se à *Teoria Estética*, perquirindo a noção adorniana de arte autêntica enquanto *locus* privilegiado da expressão refratária ao conceito. De ambos, porém, ressalta que arte e filosofia confluem no esforço de expressão do inominável. Se o primeiro estudo assume a perspectiva da filosofia e o segundo, da arte, o terceiro reflete o ponto de vista do indivíduo historicamente condenado, ou melhor, da existência individual tornada espectral em sua pretensa autonomia. Existência cuja salvação, caso ainda possível, passa pelo penoso reconhecimento de sua finitude, isto é, pelo doloroso acolhimento da morte que o mercado lhe reserva enquanto existência autônoma. Embora de perspectivas diferentes, todos os três estudos gravitam ao redor de um mesmo ponto inominável, que poderíamos denotar pela expressão “dor da finitude”, caso ela lograsse projetar sobre nossa existência a sombra de Auschwitz, com sua carga imensurável de dor surda e morte anônima.

ABSTRACT

The present work gathers three studies on the late work of Theodor W. Adorno. They are studies dedicated to explore the bordering and frontier areas in which mimesis makes boundary with concept and philosophy approaches art. The first study turns on Negative Dialectics, investigating how the work of conceptual elaboration, properly philosophical, intend to incorporate by reflection, the hidden appeal of the corporal or sensitive moment. The second study is consecrated to the Aesthetic Theory, inquiring the adornian notion of authentic art while privileged locus of the refractory expression to the concept. Both, however, stands out that art and philosophy converge in the effort of expression of the unnamable. If the first study assumes the perspective of philosophy and the second, of art, the third reflects the individual's point of view historically condemned, or better, of the individual existence turned in spectral in its assumed autonomy. Existence whose salvation, case still possible, goes by the painful recognition of its finitude, that is, by the painful reception of the death that the market reserves you while autonomous existence. Although of different perspectives, all of the three studies gravitate about a same unnamable point, that we could denote for the expression "pain of the finitude", if it achieved to project on our existence the shade of Auschwitz, with its immeasurable load of deaf pain and anonymous death.

SUMÁRIO

SIGLAS...1

PREÂMBULO...3

I

A FILOSOFIA E SEU CADÁVER...19

I. A sombra de Nietzsche...28

II. A dialética levada a termo...58

II

A BELEZA AMORTALHADA...105

I. A imagem é seu cadáver...114

II. Um pranto feito pedra...141

APENSO: A arte mais além de Auschwitz...161

III

CI GIT PERSONNE...173

APENSO I: A esperança no seio da morte...209

APENSO II: Morrer de boa vontade...215

BIBLIOGRAFIA...227

I. Bibliografia básica...229

II. Bibliografia secundária...233

SIGLAS
OBRAS DE T. W. ADORNO

- GS** *Gesammelte Schriften* (org. por Rolf Tiedemann & Gretel Adorno), 20 vols.
Suhrkamp Verlag, Frankfurt do Meno, 1970-1986
- GS 1** *Philosophische Frühschriften* [1973]
AF = *Actualidad de la filosofía* (trad. José Luis Arantegui Tamayo), Paidós,
Barcelona, 1991.
- GS 3** *Dialektik der Aufklärung: Philosophische Fragmente* [1981]
DE = *Dialética do Esclarecimento: Fragmentos filosóficos* (trad. Guido
Antônio de Almeida), Zahar, Rio de Janeiro, 1985.
- GS 4** *Minima Moralia: Reflexionen aus dem beschädigten Leben* [1980]
MM = *Minima Moralia: Reflexões a partir da vida danificada* (trad. Luiz
Eduardo Bicca), Ática, São Paulo, 1993.
- GS 5** *Zur Metakritik der Erkenntnistheorie; Drei Studien zu Hegel*
EsH = *Trois études sur Hegel* (trad. Éric Blondel et alii), Payot, Paris, 1979.
- GS 6** *Negativ Dialektik; Jargon der Eigentlichkeit* [1973]
DN = *Dialéctica Negativa* (trad. José María Ripalda), Taurus, Madri, 1984.
- GS 7** *Ästhetische Theorie* [1970]
TE = *Teoria Estética* (trad. Artur Morão), Martins Fontes/Edições 70, São
Paulo, 1988.
- GS 10/1** *Kulturkritik und Gesellschaft I; Prismen; Ohne Leitbild* [1977]
P = *Prismas: Crítica cultural e sociedade* (trad. Augustin Wernet e Jorge
Mattos Brito de Almeida), Ática, São Paulo, 1998.
- GS 10/2** *Kulturkritik und Gesellschaft II; Eingriffe; Stichworte* [1977]
PS = *Palavras e Sinais: Modelos Críticos 2* (trad. Maria Helena Ruschel),
Vozes, Petrópolis, 1995.
EE = *Educação e Emancipação* (trad. Wolfgang Leo Maar), Paz e Terra,
São Paulo, 1995.
- GS 11** *Noten zur Literatur* [1974]
NL = *Notas de Literatura* (trad. Manuel Sacristán), Ariel, Barcelona, 1962.
- GS 12** *Philosophie der neuen Musik* [1975]
FnM = *Filosofia da Nova Música* (trad. Magda França), Perspectiva, São
Paulo, 1989.
- PT** *Philosophische Terminologie: Zur Einleitung*, Suhrkamp, Frankfurt do
Meno, 1973.
TF1 = *Terminologia Filosófica I* (trad. Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina),
Taurus, Madri, 1976.
TF2 = *Terminologia Filosófica II* (trad. Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina),
Taurus, Madri, 1977.

PREÂMBULO

*O que seria da felicidade que não se
medisse pela incomensurável tristeza com
o que existe?*

Adorno

*Por isso, espero que não me levem a mal
se, nesse teatro geral da morte, também
eu me atrevi a construir meu próprio
cemitério de papel.*

Hallmann

Os três estudos aqui reunidos versam todos sobre a obra tardia de Theodor W. Adorno, isto é, a obra posterior à eclosão da Segunda Grande Guerra, sobre a qual se abate a sombra lúgubre da *Shoah*. São estudos independentes, dir-se-ia variações sobre um mesmo tema, e nada obriga que sejam lidos na ordem em que se encontram dispostos.

O primeiro é estudo que se debruça mormente sobre a *Dialética Negativa*, investigando como o trabalho de elaboração conceitual, propriamente filosófico, entende relacionar-se com a *mimesis*, buscando acolher, pela reflexão, o apelo recôndito do momento corporal ou sensível. Já o segundo estudo consagra-se à *Teoria Estética*, perquirindo a noção adorniana de arte autêntica enquanto *locus* privilegiado da expressão refratária ao conceito. Se o primeiro assume a perspectiva da filosofia e o segundo, da arte, o terceiro reflete o ponto de vista do indivíduo isolado, ou melhor, da existência individual tornada espectral em sua pretensa autonomia. De perspectivas diferentes, todos os três gravitam ao redor de um mesmo ponto inominável, a que a expressão “dor da finitude” poderia talvez fazer justiça, fosse ela capaz de projetar uma sombra tão espessa quanto a de Auschwitz, no que ela carrega de dor surda e morte anônima, que envolvesse toda nossa existência.

Fica entendido, assim, que o presente trabalho não se propõe a fazer considerações nem sobre a totalidade da obra de Adorno nem sobre seu desenrolar. Detendo-se sobre as formulações tardias sem buscar relacioná-las com as pregressas, ele se entrega a um exercício antes exegético do que crítico que sentir-se-ia recompensado caso, por ventura, lograsse dar ao leitor uma

idéia da riqueza extraordinária dessa obra tardia, a que bem poucos comentários fazem jus.

Isso posto, gostaria de antecipar ao leitor uma curiosa impressão que deve resultar da apreciação conjunta dos dois primeiros estudos. Impressão que me assaltou desde que por vez primeira me dediquei ao estudo dessas duas grandes obras. Poderia traduzi-la nos seguintes termos.

Na leitura da *Dialética Negativa* parece-me acompanhar um filósofo nostálgico de sua natureza de artista que, no exercício de sua dialética, sente falta do colorido vital, ou melhor, da natureza que resplandece bela só quando liberta da coerção do espírito. Já no autor da *Teoria Estética* julgo descobrir um artista que não se furta ao olhar desencantado da reflexão filosófica, acusando amiúde o quão sombria e sem brilho é a realidade da vida em contraste com a beleza artificial das obras de arte¹. Se pudéssemos dissociar o que é essencialmente indissociável, poderíamos dizer que, na negatividade de sua dialética, Adorno anseia pela reabilitação da verdade da aparência, ou do que foi desacreditado como aparente, nomeadamente, a materialidade sensível e corpórea - como o espírito que, de si tendo purgado as cores, ressenete-se da falta do colorido vital. Em sua teoria estética, em contrapartida, este mesmo espírito denuncia o caráter inapelavelmente aparente de toda manifestação artística, advogando uma espécie de mortificação expiatória da aparência em nome da verdadeira expressão - como o artista que, sabendo que é da natureza humana tudo colorir, procura sempre lembrar-se da verdade sombria da realidade. De modo que o *pathos* da participação no corpo vital, determinante em sua *Dialética*, reverte-se, em sua *Estética*, no tema da participação no sombrio: com sua falta de brilho, a arte autêntica logra expressar o falso brilho da felicidade atual, seu caráter aparente, contribuindo desse modo para com a verdade. Assim procuro eu explicar como a alegoria do colorido e do sombrio inverte-se na *Teoria Estética*, que a este respeito pode ser vista como imagem especular da *Dialética Negativa*: o negro e o cinzento característicos da paisagem devastada pela razão esclarecida, que parecem desesperadores para a filosofia capaz de guardar o conceito de uma cor viva e distinta, entram em cena,

¹ Numa carta de 26 de maio de 1966 dirigida a Elisabeth Lenk, que poderia citar, Adorno corrobora esta minha impressão de leitura ao referir-se a sua *Teoria Estética*, que à época começava redigir, como um livro que “volta a mover-se sobre a terra amada do concreto depois da travessia do gélido ermo da abstração” (Apud LENK, Elisabeth. “Adorno gegen seine Liebhaber verteidigt”, in *Das unerhört Moderne: Berliner Adorno-Tagung*, p. 18). Na alusão feita à composição de sua *Dialética Negativa* como um percurso pelo “gélido ermo da abstração”, fica patente a nostalgia do artista submetido aos rigores do conceito.

na teoria estética, como ideal do negro da arte moderna, cuja ascense das cores vem a ser apreciada como negatividade de sua apoteose.

Assim, numa curiosa partilha, Adorno realçará distintamente os poderes da componente mimética, vitais ou letais dependendo do âmbito em que ela se inscreve. Na *Dialética Negativa*, a componente mimética que sua dialética entende resgatar para o âmbito da abstração conceitual remete sobretudo ao momento de prazer e desprazer, vale dizer, à corporeidade vital. A dialética adorniana pretende, afinal, promover uma reflexão que lograsse incorporar os impulsos corporais esquecidos nas figuras mais elevadas da abstração conceitual, uma reflexão que acolhesse as moções pulsionais que constituem a razão de ser última de todo pensamento. Na *Teoria Estética*, em contrapartida, Adorno insiste no caráter letal da mimese artística, caráter este levado ao limite extremo nas obras autênticas. De modo que, relativamente ao âmbito do conhecimento racional, a componente mimética intervém na forma de impulso ou anseio vital. Já relativamente ao domínio estético, isto é, em seu próprio domínio, a mimese entra em cena predominantemente enlutada, como mensageira do sombrio e do desencanto: o aspecto mortal pregnante na obra de arte autêntica correspondendo ao mimético abandonar-se ao princípio de morte que preside a existência atual. Fica desse modo explicitada a duplicidade de sentido assumida, nesses estudos, pela noção de mimese. De um lado, a mimese remete para o domínio da surda materialidade corpórea, dos afetos e das moções pulsionais inconscientes que apelam pela expressão que as objetiva em algo aparente. De outro, a mimese é concebida como imagem propriamente dita, expressão cristalizada em forma ou construto artístico. Em duas palavras: de um lado, abandono à proximidade corpórea dos impulsos vitais; de outro, gesto de distanciamento mortal, de recuo perante a imediatez vital.

Poderíamos ainda contemplar da seguinte maneira tal efeito de reflexão especular entre a dialética do conceito e a imagem mimética. Na *Dialética Negativa*, Adorno advoga a necessidade de resgatar, para a reflexão filosófica, a capacidade expressiva da retórica linguística, capacidade esta que não se separa da espessura corpórea da linguagem, da opacidade de sua profusão significativa, graças a qual a dialética mostrar-se-ia capaz de engendrar constelações de sentido nas quais o objeto se reconheceria e se abriria à expressão, liberando-se da coerção imposta pela identidade lógica. Ora, na *Teoria Estética*, a perspectiva programática vai no sentido contrário. Na expressão reservada à arte autêntica, essa expressão inclinada ao silêncio, propensa a renunciar a sua eloquência discursiva em nome da feição expressiva na própria coisa, põe-se algo da ordem do anseio pela transparência tanto reivindicada, paradoxalmente, pelos “discursos da razão pura”, que se querem purgados da opacidade retórica. Não é por acaso que Adorno vem a denotar este momento como o mais espiritual da arte moderna.

Mas a reapreciação do elemento retórico e sensual do conceito, de um lado, bem como do distanciamento reflexivo atuante na mimese artística, de outro, são exigências que não redundam na dissolução dos limites próprios de cada esfera de competência: nem a arte se vê ao encargo da verdade, submetida aos imperativos do conhecimento racional, nem este se entende como fruto da livre criação artística. E isto é bom que se diga em vista de um bom número de comentários que insistem no contrário. O impedimento da pseudomorfose entre os domínios da mimese e do conceito é, com efeito, o que assegura a persistência do fecundo campo de tensão preexistente entre o âmbito da arte e o da filosofia, traduzido nos termos da verdade que busca pela expressão e da expressão que anseia pela verdade. Mas se os domínios não se confundem, tampouco se distinguem absolutamente: é justamente graças a esta mútua participação (do conceitual no mimético e do mimético no conceitual) que pode ganhar alento o anseio utópico de reconciliação do irreconciliado por sua diferença específica. Longe de legitimar a pseudomorfose, o reconhecimento da mútua participação dos âmbitos de competência é o que planta no coração de cada qual o pressentimento de uma falta original que anseia por ser redimida, estabelecendo uma relação de dependência recíproca entre arte e filosofia: “A arte necessita portanto da filosofia, que a interpreta, para dizer o que ela não pode dizer, conquanto só através da arte pode ser dito ao não ser dito”² (GS 7, p. 113; TE, p. 89).

Ora, ao que me parece, esse jogo de simetria e correspondência, autonomia e interdependência, que ressalta do embate entre *Dialética Negativa* e *Teoria Estética*, permite avançar uma conjectura das mais significativas sobre o transcurso da obra de Adorno, conjectura que o presente trabalho não desenvolve e que gostaria de aqui esboçar em poucas linhas. É que, devotados a explorar na obra de Adorno essas regiões limítrofes e fronteiriças entre arte e filosofia - em que a mimesis faz divisa com o conceito e a filosofia se avizinha da arte -, esses estudos terminaram incidentalmente desencavando da obra adorniana elementos de extração propriamente benjaminana. Com efeito, em não poucas ocasiões, o trabalho de interpretação ousa se aventurar por um lugar proibido para Adorno - ou a que o próprio Adorno se proibiu - mas que sobre ele exerceu sem dúvida um grande fascínio: o lugar encantado da entrega mimética, do apego à imediatez sensível. Lugar natural do pensamento de Benjamin, desse pensamento que, nas palavras de seu amigo, “se apegava à coisa, como se quisesse transformar-se num tatear, num cheirar, num saborear” - mas sobre o qual sempre pesa, para Adorno, a suspeição da falta de distanciamento

² “Deshalb bedarf Kunst der Philosophie, die sie interpretiert, um zu sagen, was sie nicht sagen kann, während es doch nur von Kunst gesagt werden kann, indem sie es nicht sagt”.

crítico. De sorte que também sobre um outro aspecto podem estes estudos serem contemplados: como um trabalho de interpretação que se debruça sobre a obra adorniana tardia e nela inadvertidamente descobre, como fosse ela um palimpsesto, os vestígios mais antigos da escrita benjaminiana que a marcou profundamente no seu princípio.

Os primeiros escritos filosóficos de Adorno denotam, com efeito, tamanha afinidade com as idéias de seu amigo de juventude que alguns comentadores designam por benjaminiana a fase inicial de sua obra, e com toda propriedade³. No entanto, Adorno afasta-se decididamente de Benjamin ao insistir, ao longo das discussões travadas na década de 30, em que o pensar identifiante é capaz de promover sua própria crítica. Mais ainda, que o conceito só lograria alcançar para além dele mesmo não renunciando ao esforço conceitual - caso contrário sancionaria a regressão ao mito. Em outros termos, compete ao conceito e à elaboração teórica a denúncia do conluio consumado entre mito e conceito. Adorno advoga, assim, a quebra do sortilégio que vitima a modernidade mediante uma denúncia racional da mitologia moderna (do mítico que retorna em nossos dias). Daí a distinção entre mitologia arcaica e moderna por ele sublinhada em resposta a Benjamin, recriminado por confundi-las e assim permanecer na encruzilhada enfeitada de magia e positivismo. Os anos subseqüentes terminam por consolidar, na obra de Adorno, essa opção pela delimitação dos âmbitos de competência. Mas se é certo que, no interior do âmbito da filosofia, Adorno insiste em confiar ao conceito o poder de ir além dele mesmo, se é certo que não cede ao apelo de “rendição teórica” ante as insuficiências do conceito, não é menos certo que num âmbito de competência distinto, o estético, ele reconhecerá enfaticamente o poder de desencantamento exercido por uma outra espécie de imagem que não a produzida dialeticamente pelo conceito: a imagem configurada pela obra de arte autêntica.

Se me permitem, então, uma conjectura desprestenciosa sobre o itinerário percorrido pela obra adorniana, diria que aquela noção germinal de “imagem dialética” formulada em sua tese sobre Kierkegaard⁴ a quatro mãos com Benjamin, composta da imbricação de elementos artístico-filosóficos, termina,

³ Sobre a relação inicial de proximidade entre Adorno e Benjamin, as questões de desavença e o distanciamento posterior, ver: 1) NOBRE, Marcos. *A Dialética Negativa de Theodor W. Adorno: A ontologia do estado falso*, notadamente o excursus “Theodor Adorno e Walter Benjamin, 1928-1940”; 2) DUARTE, Rodrigo. *Adornos: nove ensaios sobre o filósofo frankfurtiano*, especialmente o ensaio “A ensaística de T. W. Adorno”; e 3) GAGNEBIN, Jeanne Marie. “Divergências e convergências metodológicas sobre o método dialético entre Adorno e Benjamin”, mimeo do Colóquio Nacional “Dialética Negativa, Estética, Educação”, Unimep, março/2000.

⁴ “Kierkegaard: Konstruktion des Ästhetischen”, tese defendida no final do ano de 1930 e publicada no ano de 1933.

nos anos seguintes, por recusar decididamente a ambigüidade mantida por Benjamin, vindo a desdobrar-se em dois âmbitos distintos de competência: de um lado, como dialética conceitual, de outro, como imagem estética - sem que a afirmação de tal disjunção tenha revogado a mútua e fecunda participação do conceitual no mimético, que continua sendo apreciada por Adorno.

Com efeito, já na aula inaugural “Atualidade da Filosofia” (1931), em que Adorno expõe a noção de imagem histórica (reelaborando a noção de imagem dialética nascida do projeto de filosofia comum com Benjamin), fica patente a determinação de Adorno pela clara circunscrição da dialética no domínio do conceito. Escreve ele ali ser tarefa da filosofia produzir “imagens dialéticas” que façam ver a presença do mito no aparentemente mais moderno. Mas Adorno faz questão de insistir muito particularmente que tais imagens dialéticas devem se distinguir das imagens arcaicas (eis o motivo central da desavença com Benjamin), sendo o sinal fundamental desta distinção o fato de serem elas *produzidas*, entendamos, serem resultado da elaboração conceitual, da razão exercida conscientemente pelo sujeito autônomo. Com isso, Adorno busca se desembaraçar da possível assimilação dessas imagens àquelas não elaboradas, que aparecem como um dado na história, como as imagens do inconsciente coletivo que ele menciona como um fenômeno de ressurgência mítica, mas também daquelas outras que emergem à sombra da consciência, à revelia da clara determinação racional, enfim, como produto da cega intuição artística. O que ele procura então é desvencilhar o trabalho filosófico, enquanto criação de imagens dialéticas, não só da acusação de apelar ou se render a imagens míticas, mas também de recair num mero jogo de imagens estéticas. Dialéticas, essas imagens são afirmadas produto de uma razão autônoma que resgata o ideal, caído no obscurecimento, de emancipação pelo esclarecimento: elas devem ser capazes de fazer ver o mito no aparentemente mais moderno. Os escritos posteriores de Adorno, notadamente sua *Dialética Negativa*, levarão adiante esta profissão de fé no esclarecimento pelo conceito, apesar do conceito, empenhando-se por salvar o impulso genuinamente materialista do modelo hegeliano-marxista de dialética.

Isso de um lado. Porque, de outro lado, não é menos certo que em outros escritos de sua obra posterior, de que a *Teoria Estética* é o exemplo maior, Adorno concederá às imagens “não dialéticas”, às imagens genuinamente artísticas, um condão emancipador. Justamente porque a arte participa do mítico, sustentará ele que as imagens estéticas (certo que de uma conformação bastante peculiar e radical) preservam o condão de conjurar o mito em que recaiu a história, promovendo uma espécie de desmitificação através do próprio mito - uma idéia de extração perfeitamente benjaminiana que Adorno não abandona. Nesse sentido, seria interessante notar que aquele modelo teórico incipiente de dialética, esboçado por Adorno em sua aula inaugural em termos de “imagens históricas”, é um modelo que já então se mostra mais antinômico

do que propriamente dialético, trazendo em germe seu apreço pelo domínio artístico e pelas imagens estéticas. Ele não insiste ali no trabalho paciente de mediação conceitual próprio do modelo hegeliano-marxista, que requer o negativo como passagem necessária rumo à síntese conseqüente, mas sim no poder algo mágico e enigmático que demonstra uma imagem para, demorando-se no negativo, bascular súbita e irresistivelmente no seu oposto. Ora, este modelo podemos muito bem reconhecê-lo na concepção adorniana das obras autênticas: imagens dissonantes em meio à realidade existente que preservam a possibilidade da alteridade; imagens capazes de conjurar a mitologia moderna justamente em virtude de sua natureza mítica, cujo encantamento atua ao revés, como um “antídoto desmitologizante”, instilando o desencantamento no mundo encantado pelo esclarecimento triunfante.

E, de fato, este filão soturno que desencavo da obra adorniana tardia, notadamente de sua *Teoria Estética*, talvez seja aquele em que mais claramente transparecem as marcas indelévels que aquele seu saturnino companheiro de juventude deixou nela inscritas. Que se tomem as formulações tecidas, por Adorno, o redor da idéia de obra autêntica à luz da noção de alegoria desenvolvida por Benjamin no seu *Drama Barroco Alemão*. Não causa espécie que a obra de arte autêntica carrega em seu semblante traços que, bem estudados, lembram lá no fundo o semblante da alegoria benjaminiana? Em duas palavras, assinalemos que: 1) ambas, arte autêntica e alegoria barroca, significam a morte, instilando a morte no existente, e; 2) ambas também instituem-se através da morte: seu esquema básico é o da metamorfose do vivo no morto, posto que arrancam conscientemente o objeto de seu contexto vital para constrangê-lo a uma significação estranha, alheia a sua significação original. Dito de outro modo, a morte é, para Benjamin, tanto o princípio constitutivo da alegoria em geral como o que é representado na alegoria barroca. Para Adorno, igualmente, a morte se inscreve no princípio formal da arte, tanto quanto remete ao teor de verdade da obra autêntica⁵.

Mas, como já observei, estes estudos não se propuseram deliberadamente a tratar das correspondências persistentes entre Adorno e Benjamin. Como elas despontaram aqui e ali incidentalmente, foi por meio de notas de rodapé que procurei chamar a atenção para elas, tomando a cautela de não sobrecarregar em

⁵ A aproximação mais evidente, porém, talvez resida no caráter enigmático que Adorno estima na obra de arte. Com efeito, este caráter ambíguo e obscuro, inexoravelmente refratário a um sentido único e último que o trabalho de interpretação gostaria de descobrir, também ele encontra correspondente na alegoria barroca, tal como a entende Benjamin. Mas o papel reservado à crítica de arte revela que a posição benjaminiana trai uma inclinação bem maior pela mimese, isto é, concede um voto de confiança bem maior àquilo que se mostra em última instância refratário ao esclarecimento conceitual, cujo desvelamento seria mesmo impossível.

demasia o texto. De modo que, ao bom conhecedor da obra benjaminina, não passarão despercebidas outras tantas passagens nas quais uma eventual correspondência deixou de ser assinalada.

Antes de passar a uma apreciação do terceiro estudo, gostaria de retornar uma vez mais àquele confronto entre *Dialética Negativa* e *Teoria Estética*, mas desta feita para ressaltar como, à luz lúgubre de Auschwitz, estas duas grandes obras confluem no esforço de expressão do inominável.

Não sustenta a *Dialética Negativa* que a filosofia requer a linguagem como seu elemento expressivo por excelência? Uma dialética que se depurasse da linguagem laboraria em vão, tornar-se-ia impotente no empenho por auxiliar o não-idêntico a alcançar a expressão. Não é este, fundamentalmente, o teor da censura dirigida contra Hegel, cuja dialética mostra-se, para Adorno, sem linguagem [*ohne Sprache*]? Ao invés de buscar este para além do conceito através do conceito, sua dialética ficou na verdade aquém ao prescindir do caráter expressivo essencial à linguagem. De fato, no âmbito de competência da filosofia, a elaboração requer a linguagem como seu elemento expressivo por excelência. É a linguagem como corpo de pensamento que pode atender ao apelo expressivo do que não pode calar (ao contrário da sentença de Wittgenstein que exige calar aquilo sobre o que não se pode falar). Notando, porém, que, neste esforço por alcançar para além do conceito (por exprimir o não-idêntico que se furta ao conceito), as palavras não deixam de se constelar como conceitos, entendamos, o trabalho filosófico continua sendo esforço de elaboração conceitual distinto da atividade de criação artística.

Ora, se passamos do domínio conceitual para o domínio estético, constaremos que, na defesa de uma arte radical, Adorno advoga uma linguagem (seja das palavras, dos acordes, das cores, formas e volumes) que se volta contra si mesma em busca de uma expressão autêntica, capaz de emprestar voz ao carente de expressão. O que quer dizer que tal linguagem se afasta de uma linguagem discursiva ou conceitual tendente a dissuadir ou a subsumir a expressão, inclinando-se para uma forma expressiva como que liberada da linguagem, sem palavras, exemplar na música. Com efeito, lemos numa passagem da *Teoria Estética* que a expressão artística após Auschwitz vê-se mais do que nunca apegada ao silenciar; mais do que nunca “a verdadeira linguagem da arte é carente de palavras [*sprachlos*]” (*GS* 7, p. 171; *TE*, p. 132). Mais ainda, Adorno insiste em que o momento da perda da linguagem é precisa e propriamente o que se chama expressão, momento este em que a linguagem, compelida a alcançar o indizível que se põe para além dela mesma, cede ao apelo da imagem. Justamente por isto, não é nas suas palavras, nem na sua fala, que se estampa a expressão das obras de arte, mas no seu olhar: “a expressão é o olhar das obras de arte” (*GS* 7, p. 172; *TE*, p. 132).

Auschwitz desenharia, então, o seguinte desenvolvimento no sentido da expressão do inominável. De um lado, o conceito apela para a linguagem como corpo de pensamento, fazendo a filosofia reivindicar sua participação no âmbito da arte sem por isso abrir mão de si. De outro, a arte volta-se contra si mesma, enquanto arte autêntica, mortificando seu caráter aparente em nome da expressão das próprias coisas. De sorte que, por força da expressão do inominável, a filosofia se avizinha da expressão artística, ao mesmo tempo em que a obra de arte, em nome a expressão mais verdadeira, anseia libertar-se de seu caráter aparente.

O esforço de dizer o indizível, ou de nomear, através do conceito, o inominável - entendamos, isto que o próprio conceito não nomeia, mas sim reprime e nega com sua lógica da identidade - faz com que a linguagem da filosofia estreite seus laços de afinidade com a linguagem da arte, esta forma muito especial de expressão que prescinde de conceitos. Assim, em virtude de seu desiderato expressivo, a filosofia se faz, enquanto elaboração conceitual, semelhante ao que não é conceito. Isso de um lado. De outro, a arte autêntica se faz, enquanto intuição não conceitual, semelhante ao conceito. Pois a Adorno preza reconhecer na intuição artística um momento racional, sem o qual ela recairia na magia pura e simples, tornar-se-ia cega intuição sensível. Intervém aqui este topos recorrente na obra adorniana: o receio do abandono irrefletido tendente a promover uma cega indentificação com o existente, donde a necessidade do distanciamento crítico propiciado pela reflexão. Com efeito, assevera ele que não deixa de apelar ao conceito a intuição que rompe a lógica discursiva e se opõe à dominação conceitual: “A arte opõe-se tanto ao conceito quanto à dominação, mas, para tal oposição, precisa, como a filosofia, dos conceitos”⁶ (GS 7, p. 148; TE, p. 115).

Não há, assim, relação de primazia ou anterioridade de uma esfera sobre a outra. De fato, ao que me parece, em momento algum Adorno faz a negatividade de sua dialética depender da experiência estética enquanto domínio autônomo e soberano, que assim não se põe como fundamento da dialética negativa. Antes de mais nada, tal negatividade ele a acusa no momento corporal, de prazer e de dor, que jaz esquecido em toda figuração espiritual - este momento no limite indizível, inominável. De modo que sua força ela extrai, em última instância, dos vestígios sensíveis persistentes em toda forma de conhecimento racional. E se a experiência estética exerce efetivamente alguma negatividade para a dialética negativa, é apenas na medida em que nela se reflete esta negatividade da sensibilidade segregada pelo entendimento. O motor da dialética negativa, como Adorno o assevera, é antes esta forma elementar de contradição, a dor, esta dor que teima em ser dissuadida pela coerção da

⁶ “Kunst widerstreitet so weit dem Begriff wie der Herrschaft, aber zu solcher Opposition bedarf sie, gleich der Philosophie, der Begriffe”.

identidade exercida pelo conhecimento racional - e cuja expressão se inscreve de forma cifrada nas próprias figuras da razão, bem como nas configurações das obras de arte. Sim, também nas obras de arte, mas nelas, é bom que se diga, como linha de demarcação contra seu caráter aparente *que à filosofia cumpre decifrar*. Pois a expressão, Adorno a entende sobretudo como manifestação (em atenção à negatividade daquele momento somático indizível) conseqüente à desconstrução da totalidade auto-suficiente de uma figuração espiritual, ou melhor, como o desmascaramento do caráter aparente de uma tal figuração, que põe a nu o quanto havia de ilusório e mesmo de mágico em sua pretensa identificação com o real. Ora, isso vale tanto para um sistema de pensamento fechado e pretensamente coerente (as formas de idealismo em geral), como para a totalidade acabada e encantadora dos construtos artísticos.

Penso que seja o bastante como apresentação dessa problemática que atravessa os dois primeiros estudos. Passo então a uma ligeira introdução relativa ao terceiro e último estudo, em que assume a primazia o ponto de vista do indivíduo historicamente condenado. Não exatamente do indivíduo em face da morte, mas do sujeito incapaz de fazer a experiência de sua própria morte enquanto existência autônoma, sentenciada de forma escabrosa por Auschwitz. Recorrendo sobretudo aos fragmentos de *Minima Moralia* e aos excursos e notas da *Dialética do Esclarecimento*, trata-se, portanto, de um estudo sobre essa existência feita espectral, tornada pura aparência, totalmente absorvida pela esfera do consumo e da produção. Mas que, além do mais, suspeita de que, em face do caráter aparente assumido pela existência individual, a dialética que pretende dar conta do fato rende um tributo inestimável à aparência estética. Permitam-me desenvolver um pouco mais essa suspeita.

Lembremos, em primeiro lugar, que não é a mimese primeira e autêntica que se mostra particularmente censurável na *Dialética do Esclarecimento*, mas sim a mimese consumada como perversão da razão esclarecida; perversa é a mimese segunda, imagem deturpada da primeira. Melhor dizendo, o que Adorno e Horkheimer condenam é, antes, aquele comportamento levado a efeito, no curso do processo civilizatório de esclarecimento, em termos de uma reversão dialética: o comportamento mítico em que recai a razão esclarecida ao proscrever violentamente de si, para se constituir soberana, todo e qualquer elemento mimético. Da mesma forma, o sujeito que renega tudo o que lhe recorde sua natureza primitiva e mortal, para se consolidar como indivíduo autônomo, cai vítima desta mesma natureza cega: torna-se incapaz de autodeterminação frente às potências inexoráveis de uma segunda natureza. Quer dizer, sacrificando afetos e paixões (todo este complexo do irracional que lhe ameaça com a dissolução da identidade, com a perda da morte) em nome de sua exclusiva autoconservação, o sujeito termina por sacrificar a si mesmo,

conformando-se fatidicamente às potências do existente - impulso germinal das tendências totalitárias e fascistas.

“Quem já ouviu o som das marmotas não o esquecerá facilmente. Que ele seja um silvo diz muito pouco: ele soa mecânico, como que movido a vapor. E, por isso mesmo, para assustar. O medo que os pequenos animais desde tempos imemoriais devem ter sentido cristalizou-se em sua traquéia como sinal de aviso; aquilo que deve proteger-lhes a vida perdeu a expressão do que é vivo. No pânico diante da morte, eles praticaram mimetismo da morte” (*Ohne Leitbild. Parva Ästhetica*. Suhrkamp. Frankfurt, 1987, p. 49). Este silvo mecânico das marmotas, semelhante ao de uma máquina a vapor, não seria alegoria da reificação consumada pela racionalidade instrumental de autoconservação? Esta racionalidade que, cegamente voltada para a preservação da vida, terminou perdendo a expressão do que é vivo; que, radicalizando o medo ancestral diante da morte, acabou petrificada pelo pavor, executando uma espécie de mimetismo da morte.

Assim, é certo que tal estratégia “racional” de autoconservação redundava numa espécie de imitação da morte, de “fazer-se de morto” que é ressurgência mítica em meio à modernidade esclarecida. Contudo, ela só se consuma enquanto não vem a ser reconhecida enquanto tal, é algo que escapa acerbamente ao sujeito recrudescido em sua cega auto-afirmação monadológica: historicamente condenado, ele se agarra à imagem que faz de si mesmo, recusando-se terminantemente a acatar que já não seja mais nada em si mesmo. Precisamente por isso, a confiança que Adorno e Horkheimer continuam depositando no esclarecimento reside, em grande medida, na tomada de consciência dessa reviravolta dialética do processo histórico, no “esclarecimento” desse perverso conluio entre mito e razão esclarecida que se processa de forma obscura para o indivíduo na história da civilização ocidental.

Em vista deste “esclarecimento”, permitam-me insistir em primeiro lugar, e a contrapelo, no papel privilegiado que Adorno concede ao domínio estético, ou melhor, à arte autêntica: este gesto desesperado de exagero necessário para escapar da loucura objetiva. Pois se o indivíduo sela seu destino auto-afirmando-se cegamente, recusando-se obstinadamente a admitir qualquer sinal de sua liquidação na esfera do mercado e do consumo, então sua salvação deve passar pela contemplação de uma imagem (de morte) capaz de propiciar o reconhecimento do caráter aparente de sua pretensa autonomia (falsa imagem de vida), bem como o acolhimento do princípio mortal que preside sua existência.

Ora, o comportamento mimético autêntico tem lugar, para Adorno, num estado de reconciliação com a morte, de aceitação da dissolução da identidade, só ela capaz de acolher uma identidade alheia (o que também se dá como condição da alegoria ou do transporte metafórico). Ao contrário do que ocorre no modo de agir ditado pela racionalidade subjetiva de autoconservação, o sujeito se mostra então capaz de experimentar, sem que a angústia o impeça, sua

transitoriedade e sua insignificância, vale dizer, sua finitude. Mas também sob um outro ponto de vista as autênticas obras de arte logram proporcionar uma experiência única. E na justa medida em que, na sua imagem, de aparência mortal, o brilho ilusório de uma vida reconciliada e harmônica reluz sombrio, oferecendo ao existente a chance de se reconhecer verdadeiramente. É nesses termos que, em meio a uma totalidade irreconciliada, crivada pelo conflito de interesse das mônadas isoladas - em que o *principium individuationis* da razão esclarecida leva adiante a alienação e a dominação, alimentando o mito de uma falsa individualidade -, o caráter mortal da obra de arte pode vir a atuar em prol da reconciliação. Falsa é portanto a convergência, assinalada por alguns comentadores, entre o princípio mortal da razão esclarecida (razão subjetiva de autoconservação que se consoma como auto-aniquilação) e o caráter mortal da autêntica obra de arte (cuja experiência encerra um despertar para a vida).

A temática da natureza letal da obra de arte, ou da afinidade da beleza com a morte, é, com efeito, uma temática da teoria estética adorniana bastante descurada por sua recepção crítica. Num artigo digno de nota, Konrad Paul Liessmann atenta para o fato; surpreendentemente, porém, sustenta a tese de que a acusação do distanciamento mortal, inerente a toda experiência estética, termina por depor contra a força de negatividade da obra invocada por Adorno. Posto que a obra é espaço de morte, não de vida, ver-se-iam invalidadas por princípio a pretensão crítica e o teor de verdade da obra em prol de uma vida autêntica. Cairia igualmente no vazio a desejada imbricação do ético com o estético, visto que o gesto artístico, que é sempre um gesto de recuo frente à ação, não poderia jamais ter conseqüências de ordem moral: “A arte não tem como ser partidária da vida, nem desta, nem duma melhor” (“*Zum Begriff der Distanz in der Ästhetischen Theorie*”, p. 114). Ora, a argumentação, que acompanha de perto a célebre dicotomia kierkegaardiana entre o ético e o estético (em que a arte é caracterizada como domínio da contemplação evasiva, sem qualquer eficácia na prática) desdenha, com um gesto brutal, a ambigüidade insolúvel da experiência estética, esta experiência de morte que encerra um despertar para a vida. Ademais, Liessmann refere-se à experiência da vida cotidiana hodierna (esta experiência “de vida” real, posto que extra-estética) como se ela não fosse uma experiência da morte em vida impossibilitada de ser experienciada enquanto tal, senão graças a um gesto de recuo e distanciamento que a imagem artística leva a efeito. Pois, assim como só na mais extrema distância descortina-se o mais próximo, assim também só na negação da vida (prefigurada no ideal de negro das obras autênticas) poderia vir à luz da consciência o cinzento desesperador da existência. A exposição relativa à natureza letal e ao caráter monadológico das obras, que compõe o segundo estudo, deporá por si só contra a tese conclusiva deste artigo.

Deixemos o âmbito estético e passemos ao domínio da filosofia. Porque também à filosofia cabe essa tarefa, que ela bem compartilha com a arte, de

despertar o indivíduo para sua aparência de vida, de fazê-lo cobrar consciência de sua mais absoluta superfluidade numa existência que o reduz a algo intercambiável como mercadoria de troca. Mas ela o exerce de seu modo específico, isto é, mediante uma reflexão, nesse sentido dialética, capaz de lançar luz sobre a relação de mútua determinação entre o particular e o universal. De certo modo, ela se empenha por reestabelecer, numa existência dominada pelo *principium individuationis*, a relação com o universal que se encontra cortada, fazendo compreender que a crença no indivíduo como o mais fundamental promove, a sua revelia, a primazia do universal que o truca. Assim é que a dialética que Adorno entende empreender entre o universal e o particular se constrói, enquanto crítica do método hegeliano, em duas frentes: na recusa da primazia concedida à categoria da totalidade e no acolhimento da componente mimética do pensamento. Mas gostaria de assinalar aqui o quanto, também nesse quesito, o trabalho do conceito não deixa de reivindicar sua dívida para com a composição artística.

Não é afinal aquilo que se configura como “imagem”, entendida como uma constelação dialética avizinhada a um construto artístico, o que se mostra capaz de cumprir a exigência que Hegel impôs como condição da vida do espírito, e que sua própria dialética não levou suficientemente a sério? Não é afinal à imagem que é dado, mais do que a qualquer outra forma de construção espiritual, demorar-se perante o negativo? Não é ela esta espécie de vida portadora da morte que se mantém na própria morte, com a infinita paciência que ao conceito não é dado suportar? Com efeito, à imagem é dado demorar-se no negativo e mesmo figurar o negativo que persiste no golpe de reconciliação forçada imposta pelo espírito. O negativo que o gesto dialético impaciente e intolerante não elimina, mas sim reproduz quando nele se detém tão-só o instante preciso para anunciar sua negação afirmativa subsequente, transfigurando sua supressão pura e simples na superação redentora do mais universal.

Enquanto constelação dialética, à imagem é dado, assim, abandonar-se ao pressentimento inquietante dessa negação imposta a cada precária figura da finitude como promessa não cumprida de sua redenção superior. A ela é dado contemplar a expressão de angústia sobre o semblante de uma individualidade condenada à morte e à dissolução pelo conflito sem remissão de interesses isolados. De uma individualidade que pressente estar a um passo, não de sua redenção pela reconciliação com o universal, mas de sua dissolução numa totalidade irreconciliada - e que por isso mais se auto-afirma cegamente, num gesto final de agonia que sela definitivamente o seu destino. Reação simultaneamente defensiva e suicida característica da racionalidade instrumental de autoconservação que, vale notar, o movimento do espírito da dialética hegeliana termina por sancionar com sua impaciência perante a morte sem remissão do particular, necessariamente transfigurada como sua salvação no

mais universal. Com efeito, Hegel reitera, num plano superior, o mesmo comportamento que sua dialética, reputando ser próprio do âmbito da finitude, recrimina como limitado: aquele que recua de horror perante a morte para se preservar da destruição, e que com isso só faz levá-la mais adiante.

Hegel assina o decreto de morte da arte baseado no diagnóstico do estiolamento de uma individualidade pujante e soberana, paradigmática de uma época mítica ou heróica, que não mais tem lugar no prosaísmo do mundo moderno. Numa existência cada vez mais racionalizada, em que a vida individual se encontra crescentemente determinada pelas instâncias mediadoras da totalidade social (família, instituições, Estados nacionais - e, em nossos dias, pelo mercado global de capitais), o Ideal não mais se encontraria imediatamente apreensível na experiência sensível, fazendo com que a arte perdesse sua razão de ser.

Ora, é em conformidade com este diagnóstico hegeliano relativo à perda cabal da auto-determinação individual, atestado de forma definitiva e abominável por Auschwitz, que Adorno vem a exigir a revogação da morte da arte. A arte persiste na atualidade, ou a atualidade requer a persistência da arte, justamente porque a ela compete apreender não, como queria Hegel, a Idéia na sua manifestação sensível, mas sim esta vida individual tornada meramente aparente, esvaziada de sua autonomia vital, abandonada pela Idéia que só se compreende na primazia dada à totalidade social que a subsume. Ela exprime assim o que de outro modo não se exprimiria: o grito de agonia de uma existência individual condenada à desapareição pela marcha do espírito. Certo que a arte que assim resiste na atualidade não se coaduna ao ideal clássico visado por Hegel, remetendo a uma arte nova e autenticamente expressiva, capaz de dar voz a cada particular efêmero e insignificante e fazer jus à vida plena que lhe foi recusada.

Uma admoestação final. É possível que o presente trabalho tenha lá sua virtude e possa dela se vangloriar: a de ter se aventurado, até mesmo com certa desenvoltura, por certas regiões intervalares em que confluem os caudais da arte e da filosofia. A virtude, portanto, de ter evitado a compartimentalização que esteriliza o espírito, a especialização que se conforma à divisão de trabalho mutilante e opressiva.

Mas não raro uma falta se põe no mesmo lugar em que reside uma virtude. Ao buscar o campo de mútua participação entre o conceitual e o mimético, não teria o presente trabalho concorrido para o esvaecimento dos limites entre arte e filosofia, algo que o próprio Adorno julgou temerário e procurou evitar? Antevejo aqui uma dupla censura. De um lado, a de ter concedido talvez mais do que o devido ao momento da linguagem, em detrimento do trabalho do conceito. Sensível em demasia a isto que se põe para além do conceito, teria abdicado da exigência caracteristicamente adorniana de laborar com o conceito.

De outro, a de não ter feito justiça à singularidade irredutível da expressão artística, ao tentar aprisioná-la na generalidade do conceito de obra autêntica. Em duas palavras: buscando a virtude comum, teria faltado com o que não se deixa conceber em comum.

Diz um dístico de Hölderlin que, ainda que tenhamos espírito e coração, não convém que ostentemos ambos em conjunto. Separadamente, cada um deles será louvado, em conjunto, ambos serão censurados. Caberá ao leitor responder se, no caso do presente trabalho, a conjunção levada a efeito constitui virtude a ser apreciada, falta a ser advertida, ou as duas coisas ao mesmo tempo.

I

A FILOSOFIA E SEU CADÁVER

E existe uma expressão que não seja dolorosa?

Max Horkheimer

A filosofia, ensina-nos Adorno, é como o deus que, nos versos de Tasso, concede ao homem emudecido em seu tormento expressar o quanto sofre (*TFI*, p. 64). O momento expressivo que a inspira não consiste noutra coisa senão nesta necessidade de pôr em palavras a dor surda, nesta compulsão de traduzir por meio do conceito a dor inconcebível - o que é igualmente um momento mimético do pensamento. Enquanto expressão, a filosofia representa no pensamento o que não é conceito, isso é, o que não se ordena nem se classifica sistematicamente. Precisamente este momento é que a diferencia constitutivamente da ciência, ao mesmo tempo em que a aproxima da arte: "Talvez pudéssemos dizer, de modo epigramático, que se a verdade, o objetivo e o absoluto se fazem, na arte, inteiramente expressão, na filosofia, a expressão se faz verdade, ou pelo menos tende a ela" (*TFI*, p. 67).

Mas quando algo de doloroso por fim se enuncia pela voz do conceito, a expressão que assim tem lugar não tende a se apresentar como razão de ser do sofrimento e, por conseguinte, como mera asseveração da dor?¹ Justamente contra esta propensão para a racionalização justificadora do sofrimento, para sua legitimação nas mais diversas formas, volta-se Adorno: "Penso com isso em todos os esforços da filosofia não só em explicar, deduzir e compreender em sua necessidade o sofrimento que domina o mundo, mas também em, levando estes esforços mais adiante, procurar transfigurar o próprio sofrimento e difamar como superficiais todas as tentativas de suprimir a dor nas suas formas superáveis" (*TFI*, p. 128). Com efeito, tal empenho pela demonstração da necessidade da dor, pela reafirmação da perpetuidade do sofrimento, se faz

¹ Um apontamento tardio de Max Horkheimer presta contas desta situação paradoxal da filosofia em face das dores do mundo: "O paradoxo da filosofia consiste em querer ser expressão e enunciação ao mesmo tempo. Mas a expressão não se confirma, e a confirmação não é nenhuma expressão. A tristeza profunda, que não pode passar por cima do tormento da noite e tornar-se ordem do dia, converte-se em *aperçu* psicológico tão logo se cristaliza em afirmação; derroga-se a si mesma quando [...] desprega-se como sistema. O sistema só existe como algo positivo, como afirmação. Mas o olhar lançado ao mundo não pode converter-se em asseveração" (*Gesammelte Schriften*, vol. 6, p. 286 - "Paradox der Philosophie").

sentir com tamanha contumácia, ao longo de toda história da filosofia, que Adorno o vê como uma constante atualização do conceito mítico de sacrifício: “Uma das constatações mais tristes e desoladoras na história da filosofia é que os mais diferentes filósofos põem-se de acordo neste ódio à felicidade e na afirmação da dor” (*TFI*, p. 130). História em que se perfilam as teodicéias mais diversas, decididamente empenhadas na justificação do mal, do pecado e das dores do mundo, entre as quais a filosofia hegeliana vem ocupar o ponto culminante, pois para ela o absoluto não é outra coisa senão a superação aniquiladora de todo finito, entendamos, a totalidade do sofrimento histórico, em sua negatividade e finitude, transfigurada na positividade da auto-realização do espírito.

Compreende-se daí que, quando a reflexão filosófica logra fugir à regra (recusando-se a sancionar a dor e expressando inconformismo ante toda forma de justificação do sofrimento, como é o caso do materialismo empenhado na emancipação dos homens de suas misérias), esta seja então desqualificada como superficial pela ideologia do assim chamado pensamento profundo. Neste comportamento reativo, Adorno diagnostica em ação um arraigado ressentimento contra a felicidade, intimamente associado, aliás, à desconfiança para com o gozo dos sentidos: toda felicidade é desprezada como superficial; todo o sensível, desdenhado como enganador. Mas não só: também um ressentimento contra o próprio pensamento que expõe desarmada e abertamente o sem sentido, o absurdo da dor. Pois o movimento natural do espírito não é o de reconhecimento, mas o de recriminação daquilo que põe nossos infortúnios a descoberto, e sobretudo porque dolorosa é a consciência ante o sofrimento que, deixando de ser acatado como algo cego, mítico, como destino inexorável, não mais se justifica: “Se Freud disse certa vez da psicanálise que ela causa dor e que é algo parecido com uma operação, também eu diria que a filosofia, se é que merece seu conceito e não degenerou em puro palavreado, causa dor de modo muito semelhante” (*TFI*, p. 146). O legítimo pensar filosófico traz à tona a dor que, em sua falta de sentido, não se suspeitava sofrer, a dor que, assim, deixa de ter razão de ser. Justamente daí deriva a propensão para responsabilizar o pensamento pelo sofrimento presente, como se ele o provocasse por si só, mas o pensamento apenas o ocasiona na medida em que, liberando o sofrimento das racionalizações correntes, vem a torná-lo sensível em sua crueza, possibilitando que se exprima: “Posto que o pensar deveras, a firme autonomia, dificultam a adaptação ao mundo administrado e causam sofrimento, muitos são os que projetam este sofrimento, que lhes é infligido pela sociedade, sobre a razão como tal. Esta deve ser a que trouxe sofrimento e infortúnio ao mundo” (*GS* 10/2, pp. 610-1; *PS*, p. 29). Ademais, quando ocorre de a razão ser acusada pelos males e desventuras que assolam o mundo, apenas a reflexão filosófica e a teoria crítica da sociedade costumam levar a culpa pela vida tornada insuportável ou mais difícil. Com má-fé, é o pensar crítico que acaba sendo

responsabilizado em lugar da racionalidade instrumental dominante. Recriminando a razão pelo seu “excesso de racionalidade”, os homens recusam-se a compreender que este excesso significa, na verdade, um déficit de racionalidade, uma razão reduzida a instrumento de cálculo e dominação, cujo progressivo domínio imposto sobre a natureza deve efetivamente responder pelo crescendo de infortúnios da atualidade.

A propósito dessa estreita relação de vizinhança existente entre a legítima reflexão filosófica e a expressão do sofrimento, lembremos a extraordinária conferência “Educação depois de Auschwitz”, em que Adorno insiste na tarefa premente da educação depois de Auschwitz, qual seja, a de não escamotear o horror da história, e tampouco subtrair-se à angústia que desperta a situação contemporânea. Quando há uma dor, e sobretudo uma dor inconcebível, que não se deixa pensar como Auschwitz, é preciso seguir pensando. Sobretudo porque somente uma reflexão dolorosa neste sentido, por meio da qual se exprime o que de outro modo permaneceria sem expressão, preserva ainda o condão de reverter o estado de dominação atual, cujas misérias e infortúnios são sistematicamente silenciados. Num apontamento de *Minima Moralia*, escreve Adorno que é mesmo constitutivo do mecanismo de dominação escamotear o sofrimento por ela infligido: “Faz parte do mecanismo de dominação impedir o conhecimento dos sofrimentos que ela acarreta, e há uma linha reta que conduz do evangelho da alegria da vida à construção de matadouros humanos tão longínquos na Polônia que qualquer *Volksgenosse* pode se persuadir de que não ouve os gritos de dor das vítimas” (*GS* 4, p. 68; *MM*, pp. 53-4; § 38 - *Convite à dança*). A capacidade imperturbável de auferir prazer e gozar da existência, seja ela qual for, se assenta justamente sobre tal mecanismo de dissimulação e ocultação da crueldade. Com efeito, a mentalidade que legitima a miséria e a opressão reinantes (patrocinando assim a dominação) é precisamente aquela sempre pronta a fazê-las, por assim dizer, “desaparecer”: absorvidas na identidade do sistema de pensamento, elas vêm-se perfeitamente integradas à ordem lógica do mundo. Por seu intermédio, o sofrimento sempre vem a ter um “sentido profundo”, um sentido oculto que ela compulsivamente descobre como sua verdadeira razão de ser. Em última instância, um sentido mediante o qual o sofrimento deixa de ser sentido enquanto tal, isto é, como algo de absurdo e contraditório, algo que, por isso mesmo, aflige, angustia e atormenta².

Ora, outro não é senão Nietzsche o pensador de nosso tempo que rompeu com estas falsas interpretações do “pensamento profundo” predominantes na

² Cabe aliás suspeitar da ambivalência que a palavra “sentido” carrega nas línguas indo-européias. Não seria ela sintomática dessa propensão que, na civilização ocidental, o sentido corpóreo (sensação) demonstra para se revestir de um sentido espiritual (seu significado)?

história da filosofia. Adorno o assinala de bom grado por mais de uma vez: foi Nietzsche quem acusou a necessidade, subjacente à imperiosa vontade de verdade de nossa história, de interpretar e conceder um sentido para a dor (cf. *TF1*, p. 130). O elogio a Nietzsche não se restringe é certo a este ponto, devendo ser justamente estendido a uma temática correlata, a do desmascaramento do momento corporal atuante em toda manifestação espiritual. Nas lições consagradas ao materialismo mais conseqüente, Adorno rende uma homenagem inconteste ao legado nietzschiano, notadamente quando nos diz: “Todas as experiências, até mesmo as mais espirituais, possuem em si este caráter de corporeidade, de proximidade ao corpóreo no sentido de princípio de prazer e desprazer. [...] O espiritual está transido por algo que não se pode representar sem o momento de prazer ou dor, e mesmo por um momento material involuntário, um momento que não se refere ao conhecimento, incognoscível” (*TF2*, p. 131). Certo é também que este elemento decididamente materialista, Adorno o descobre já na filosofia epicurista. Observa ele que já encontramos em Epicuro a afirmação de que “não há idéia, por sublime que seja, em que não se encontrem vestígios sensíveis; não há idéia que não anuncie ou recorde de algum modo o material sensível de que provém” (*TF2*, p. 170). Ao longo da história, a teoria do conhecimento pautou-se rigorosamente pela sonegação deste momento corporal, pela espiritualização de sua componente sensível. Descobrir e decifrar estas marcas do sensível esquecidas em toda figuração espiritual é o mérito maior do materialismo: ele é, nas palavras de Adorno, “uma espécie de espelho desfigurador que se põe diante do conhecimento para que nele se reflita precisamente o que o conhecimento suprime”.

“O materialismo relaciona-se profundamente com esta dimensão, assombrosamente descuidada na filosofia, do prazer-desprazer, e notadamente com esta última. É de Georg Simmel uma bela frase, aliás profundamente irônica: ‘É espantoso o quão pouco na história da filosofia se atenta para as dores da humanidade’. Com isto se atesta não só o caráter ideológico que a filosofia assumiu em grande medida, mas também o quanto a filosofia conformou-se a uma abordagem cognoscitiva e noológica que, em última instância, reduz a consciência à consciência meramente cognoscente, que deixa atrofiar por princípio o que essencialmente suporta a experiência. O materialismo, ao contrário, relaciona-se decisivamente com o que causa prazer e dor. O aroma do materialismo, de que lhes falei, deve-se buscá-lo precisamente ali onde alcançam a expressão, de um lado, o momento de prazer, e, de outro, o da morte, tal como ocorre na experiência de todos os homens” (*TF2*, pp. 132-3). O materialismo conseqüente se ocupa, portanto, com a dimensão do prazer, mas sobretudo, como enfatiza Adorno, com a dimensão do sofrimento, pois “o

oprimido se expressa com mais força na dor do que no prazer”³ (TF2, p. 133). E mais do que com o sofrimento, com a morte, visto que a experiência da morte, e da morte vil, desempenha para Adorno um papel crucial na relação do autêntico materialismo com o corpo: “Gostaria de dizer, mais expressamente, que a relação com o corpo no materialismo é essencialmente uma relação com a morte, e na verdade com a morte enquanto algo de baixo, repulsivo, ruína da natureza, a que todos nós estamos submetidos até hoje. Este caráter inelutável se reflete nas incontáveis disposições da civilização de reprimir a morte, por exemplo através da instalação de crematórios, de cemitérios em forma de bosque, e assim, se possível, absorvê-la integralmente no complexo social” (TF2, pp. 133-4).

Acobertar a morte, neutralizá-la com a imagem da transfiguração dos restos mortais, é uma só coisa com a incapacidade de senti-la, em sua crueza e brutalidade, como violência cometida em vida contra cada particular finito e passageiro, contra cada indivíduo triturado pela marcha progressiva do espírito absoluto na totalidade administrada. Momento dos mais expressivos do materialismo filosófico, a experiência da morte exige assim de nós uma consciência íntegra e não sublimada, capaz de suportá-la sem subterfúgios ou transfigurações, o que significa não sucumbir às analíticas existenciais da morte de todo tipo, inclusive e notadamente a heideggeriana do “ser para a morte” ou do “quando morremos, não resta mais que um cadáver”. Significa reconhecer que somos matéria, essencialmente matéria - e não a matéria indestrutível, transfigurada em conceito intemporal e imutável, que obedece ao célebre primeiro princípio de Demócrito segundo o qual “nada provém de nada, e nada do que é pode deixar de ser”. Somos a matéria em que nos decompomos, em que nos degradamos, esta a única realidade, em face da qual a totalidade de nossa existência, o momento de unidade configurado pelo espírito, revela-se mera aparência (cf. TF2, p.143-4). Somos matéria, morremos como todos os animais e depois não há mais nada: “Que és tu, senão uma caveira?” (TF2, p.128), eis o momento cínico do materialismo, que se corrige com seu elemento crítico ou, se quisermos, utópico. Pois neste reconhecer que não somos nada além de matéria, nada além de uma caveira, põe-se o anseio da matéria por ser mais do que é, liberando-se do conceito que dela fazemos: “Que, portanto, o material, o temporal, o mundano em sentido exato, é mais do que acreditamos enquanto espírito. Há portanto, no fundo, a esperança de conquistar a vida mais do que de negá-la ou de transfigurá-la em algo superior. O que quero dizer com

³ De modo análogo, escreve Adorno numa passagem de sua *Teoria Estética*, que mencionamos também alhures: “A expressão dificilmente se deixa representar senão como expressão de dor - a alegria mostrou-se refratária a toda expressão talvez porque ela ainda não exista, sendo a felicidade inexpressiva” (GS 7, pp. 169-70; TE, pp. 130-1).

isto está claramente relacionado com a morte, e constitui a linha de demarcação não somente entre materialismo e espiritualismo, mas também entre as concepções materialistas em geral e as idealistas no mais amplo sentido do termo”⁴ (TF2, p. 138).

A experiência da morte é antes, para Adorno, a experiência do cadáver, da decomposição, do animal, e esta frase não deve soar como retórica retumbante: “Penso numa experiência de minha própria infância ao ver passar a carrocinha com um monte de cães mortos e nas perguntas que ocorriam de chofre: ‘Que é isso? Que sabemos nós no fundo? Também nós não somos isso?’. Esta espécie de experiência - que não participa de nenhuma analítica existencial da morte - é precisamente aquela que o materialismo faz recordar. Se ele é um corretivo, o é precisamente por isso” (TF2, p. 134). Experiência que consiste mormente neste momento, do cadáver, em que a presunção soberana do espírito recebe como que um golpe mortal, em que o primado do espírito, ou do sujeito, parece perder seu fundamento, pois algo então se subtrai à consciência ou, nas palavras de Adorno, algo “cai fora do espírito” (TF2, p. 134). A alma então já não é nada senão o corpo mortificado, e o corpo como que se emancipa por fim de sua subalterna condição de tumba da alma. Eis o que poderíamos chamar uma restituição *in extremis* da ultrajada dignidade corporal, uma paradoxal ressurreição da carne no último instante, uma revanche derradeira do que passou a vida toda renegado, do baixo, do degradado, do asqueroso, do doloroso. Daí que diante de um corpo em decomposição, experiência de todo modo dolorosa, o mais insuportável é que ele se nos apresente despido, com o sexo a descoberto e os seios nus. E se acontece de nos parecer simultaneamente asqueroso e doce o odor da putrefação, é pela mesma razão que nos é tanto mais intolerável quanto mais convidativo e familiar o apelo da morte recalcada no curso da civilização, e, analogamente, da vida mortificada que anseia pela redenção. Na imagem do cadáver, Adorno descobre a alegoria mor da natureza oprimida, do mutilado e dissimulado pela civilização. Este é o ponto nevrálgico em que a experiência filosófica autenticamente materialista revela estreita afinidade com a expressão artística.

⁴ Por vez primeira se insinua, nesse estudo, o tema da morte como linha de demarcação, aqui entre as concepções genuinamente materialistas e as idealistas em geral. Mas esse tema que remonta à célebre formulação benjaminiana presente no *Drama Barroco Alemão* - segundo a qual a morte se afigura como incisiva linha de demarcação entre *physis* (sensível) e significação (suprasensível) - reaparecerá mais adiante sob outras variações. Veremos, por exemplo, no estudo sobre a *Teoria Estética*, que a figuração da morte inscreve, nas obras de arte, a linha de demarcação entre aparência e expressão.

Isto tendo sido dito à guisa de introdução, partiremos a exposição seguinte em dois momentos capitais. Num primeiro momento, faremos uma incursão pela obra nietzschiana investigando o tema do sofrimento e da morte na sua relação com as formações conceituais, evidenciando desse modo a imensa dívida que a filosofia de Adorno tem para com Nietzsche. Num segundo momento, deter-nos-emos sobre o feitiço próprio da dialética adorniana, mais precisamente daquele que ressalta de sua *Dialética Negativa*, sondando o modo como ela guarda distância das assertivas nietzschianas: de um lado, mantendo a confiança no potencial reconciliador da razão enquanto exercício dialético; de outro, procurando desvencilhar-se da propensão que a razão demonstra para a coerção da identidade, flagrante tanto no positivismo da racionalidade científica quanto no idealismo da dialética hegeliana.

I
A SOMBRA DE NIETZSCHE

*Que coisa há de pior do que semelhante olho?
Por isso ele banhará de lágrimas todo o seu rosto,
quando olhar⁵.*

Ecl, 31:15

Com sua obra fragmentária e aforística, Nietzsche insiste em acusar o conhecimento como espírito de sistema, construção conceitual cuja motivação oculta é a dissuasão da angústia ante o desconhecido. Deste ponto de vista limitado e unilateral, em que os gonzos da existência giram exclusivamente ao redor da consciência humana, a atividade pensante atua fundamentalmente como um meio estupefaciente. A dor da existência deixa de ser sentida, mas ao preço de um sacrifício, o da introversão das pulsões vitais que estão na base do pensamento. Segregando de si mesmo a natureza que lhe dá a vida, o puro espírito degenera-se, reinando onipotente e soberano ao largo da vida, como algo de morto.

Mas a este mesmo pensamento é dado distanciar-se de si mesmo a ponto de vislumbrar o egocentrismo/logocentrismo que lhe é congênito. A própria obra de Nietzsche, aliás, só se perfaz graças a este giro auto-reflexivo que dá a ver o perspectivismo inarredável da consciência humana. O pensamento é capaz, pois, de dar-se conta da contradição insanável que é sua marca de nascença, e experimentar angústia por descobrir que sua natureza difere na natureza das coisas. Enquanto espírito de sistema, como vimos, o pensamento põe-se em marcha para aplacar a angústia diante das coisas; aqui, voltando-se sobre si mesmo, ele a desperta. Poderíamos dizer que esta angústia que o pensamento desta forma provoca é irmã por afinidade da dor natural. Pois seria justo tomar a dor como uma forma elementar de contradição, como uma espécie de contradição pré-lógica que acomete todo reino natural - e que mesmo o acometeu milhares de anos antes da consciência humana despertar⁶.

⁵ “*Nequius oculo quid creatum est? Ab omni facie sua lacrimabitur, cum viderit*”.

⁶ Como se deve compreender, a ontologia adorniana do contexto não reconciliado não se restringe ao domínio da história humana, estendendo-se a toda história natural: não

Experimentando pela auto-reflexão a contradição em si, o pensamento vê-se então capaz de exprimir pelo conceito e pela linguagem articulada a dor que se exprime por gritos, ou que, sendo sofrida surdamente, sequer se exprime (desde que silenciada pelas racionalizações correntes). Diferentemente daquela forma de pensamento cegamente obstinada na identidade forçada com a coisa, impassível à violência identificadora da síntese conceitual, aqui ele se torna sensível ao envolvimento natural e contraditório do intelecto. Ele se abre ao conflito pulsional, ao sofrimento e à luta, a estas formas de contradição mais elementares incapazes de chegar ao conceito, despertando assim o impulso reconciliador. Pois assim como toda dor sofrida clama passar (a dor consiste em contradizer sua própria existência, sendo, portanto, contradição por excelência), a contradição que se torna consciente reclama reconciliação. “Somos seres de antemão injustos e contraditórios, e capazes de reconhecer isto. Eis uma das maiores enormidades da existência”, exclamou certa vez Nietzsche. Levando mais a fundo seu poder de síntese, o pensamento humano tem condições de ganhar consciência da insuficiência da síntese, eis o milagre da reflexão. Sua autêntica virtude esclarecedora consiste no poder de expressar por meio de conceitos identificadores e de juízos sintéticos os defeitos da identificação e da síntese⁷. O que surgiu uma vez como um narcótico possui ainda o condão para reavivar a dor que deixou de ser sentida, e o que conquistou a identidade reprimindo o contraditório pode instaurar de novo a contradição mal resolvida. Para Adorno, sobretudo, a promessa de uma existência verdadeiramente reconciliada põe-se nas mãos deste despertar do irreconciliado.

Todo e qualquer estudo que procure dar conta da obra de Nietzsche não pode, com efeito, furtar-se a explorar o tema da reação à dor e ao sofrimento subjacentes a toda elaboração lógico-conceitual. No pequeno e brilhante estudo *Der tolle Mensch*, Christoph Türcke nos mostra que, se Nietzsche, por um lado, não se furta à dor que a reflexão lhe causa, se procura mesmo acolhê-la como um estimulante para o pensamento, não deixa, por outro lado, de se servir da elaboração conceitual do modo por ele mesmo tão denunciado, como um narcótico capaz de assegurar-lhe a sobrevivência (as formas puras, estranhamento dos instintos vitais, como meio de conservação da espécie). Porque se entrega apaixonada e obsessivamente à razão, Nietzsche vem a perceber, como nenhum outro até então, as faltas e os engodos desta razão. Porque o percebe, ressentido-se vivamente da descoberta de suas falsidades e

pode ser verdadeiro este mundo em que as criaturas vivem devorando-se umas as outras.

⁷ Devo em grande medida a Christoph Türcke estas apuradas apreciações, presentes notadamente em seu artigo “Pronto-socorro para Adorno: Fragmentos introdutórios à *Dialética Negativa*”.

dissimulações. Mas a razão pela qual sofre, é também o único meio capaz de proporcionar alívio, pelo esclarecimento de seu fundamento obscuro e sombrio. Assim, mais ainda a ela se entrega, o que só faz mais agravar seu sofrimento pelo pressentimento cada vez mais lúcido do abismo insondável de seu fundamento. Preso neste círculo infernal, a razão torna-se para ele um vício do qual não consegue se libertar, até o ponto de sua razão partir-se em pedaços, fragmentos, e, então, perder definitivamente a razão. Entrementes, porém, não deixou de recorrer à abstração conceitual numa reação defensiva. Numa tentativa de não sucumbir de pronto à loucura, sua razão não deixou de erigir doutrinas de ressonância metafísica, que Türcke compreende como formas de encobrimento de suas descobertas abismais. Sob este ponto de vista, podemos compreender mesmo aquilo que genericamente designamos como sua metafísica de artista.

Tratando de um pensador que escarafunchou como nenhum outro os subterrâneos tormentosos de toda formação espiritual, sobretudo graças a sua extraordinária susceptibilidade ao patológico, seria preciso saber sondar a conjunção existente entre seu pensamento e seus padecimentos, o que significa saber acompanhar sua paixão de razão no duplo sentido da expressão: como sofrimento com a verdade e como narcótico para esta verdade. Seria preciso, assim, saber voltar contra o próprio Nietzsche suas formulações mais contundentes, buscando desvincular descobrimentos e encobrimentos que, via de regra, vêm-se confundidos nas interpretações mais ligeiras de sua obra.

Mas transcrevamos a tese capital do estudo de Christoph Türcke que acompanhamos: “Minha tese é então a seguinte: se a filosofia de Nietzsche - tão insondável, composta de tantas camadas, tão a-sistemática, aforisticamente fragmentada - tem algum ponto de coesão, então este consiste em ser ela uma reação à sua descoberta mais significativa: o escândalo ptolomaico” (*O Louco*, p. 55). Qual seja, a descoberta desconcertante - e não menos dolorosa - de que a consciência tem necessariamente que se enganar, para poder ser consciência, sobre o fato de que ela não é o centro do mundo, de que não é o órgão da verdade. Ou, de outro modo: a lógica exige que o homem não separe a sua causa daquela do universo, este o seu “otimismo” intrínseco. As doutrinas apenas aparentemente positivas que Nietzsche erige em seguida uma após outra - a da vontade de potência, do *Übermensch*, do eterno retorno - Türcke as vê, então, como trincheiras provisórias erguidas para suportar o horror que esta descoberta lhe causa e não sucumbir de pronto à loucura. Estas doutrinas são, assim, mais propriamente encobrimentos de uma descoberta anterior mais fundamental e incontornável.

A propósito desta descoberta abismal, gostaria de me referir, ainda que brevemente, ao que poderíamos chamar de revolução epistemológica nietzschiana. Pois seria preciso compreender o quão revolucionário é seu pensamento para uma teoria do conhecimento, e notadamente a partir desta

transvaloração da dor e do sofrimento. Com efeito, algo de muito novo se anuncia quando se desnuda que o conhecimento sempre foi um instrumento que nos permite tolerar ou suportar o sofrimento, quer mediante o fornecimento de uma justificação transcendente, quer pela afirmação de um sentido (profundo), quer pela acusação de uma causa. Pois, conforme aponta Nietzsche, a gênese do conhecimento prende-se à crença no reconhecimento do idêntico consigo mesmo, da essência em cuja base está a sensação do agradável e do doloroso: “A nós, seres orgânicos, nada interessa originariamente em cada coisa, a não ser sua relação conosco em referência a prazer e dor” (*HH*, livro 1, § 18 - *Questões fundamentais da metafísica; Pensadores*, p. 95). Aqui, e desde o princípio, o sofrimento é sempre nosso, somos sempre nós e somente nós os vitimados, os únicos atingidos; tudo o que ocorre ou deixa de ocorrer concerne tão-somente ao quinhão de deleites e infortúnios do rebanho de nossa espécie, como diria Nietzsche. Continuamos no centro do mundo séculos após a celebrada revolução copernicana: é sempre nosso, ou *para nós*, o mundo “em si” que exulta de alegrias celestes ou afunda num vale de lágrimas infernais, padece de moléstias incuráveis ou goza de saúde cientificamente comprovada. Saber, portanto, estimar o sofrimento que sobre nós se abate sem necessitar designar um culpado ou explicitar seu sentido, sem necessitar descobrir sua causa, constitui algo inaudito na história da humanidade. Antes dele, Schopenhauer vislumbrara o sofrimento e a dor como cegos e sem significado, como que em si mesmos. Mas só com Nietzsche reverte-se a tendência, atuante ao longo da metafísica ocidental, de dissuasão da dor pela amortização do querer, pela mitigação do anseio por uma vida plena. Eis aqui a abertura para uma natureza ainda não pressentida pela razão humana, para um mundo que se reconhece passível de afecções em si, de anseios e tormentos que não os nossos, até então insuspeito pelo egocentrismo humanista⁸.

⁸ Uma nota provocativa e politicamente incorreta, bem ao estilo intempestivo de Nietzsche. O que estaria por trás desta nossa preocupação atual pelo meio ambiente, desta verdadeira obsessão pela questão ecológica? Não que seja ilegítimo atentar para as agressões ambientais patrocinadas por uma racionalidade essencialmente predatória e manipuladora. Mas por que não nos causa espécie, cabe perguntar, que nosso mundo de hoje possa dar guarida a protestos de cariz ambientalista e ecológico, a manifestações veementes em prol da natureza e do desenvolvimento sustentável, quando a solidariedade para com o próximo permanece ainda mais sem voz? Como é possível que tendo atingido há muito, com o nível de desenvolvimento alcançado pelas forças produtivas, condições para que não mais houvesse miséria sobre a terra, preocupemo-nos antes com a poluição gerada por este monstruoso sistema produtivo que serve a tão poucos abundantemente? Por que questões eminentemente éticas e políticas cedem lugar para uma ecologia dos sistemas? E por que nos sentimos aliviados, com a consciência limpa, quando promovemos a proteção da natureza ambiente à ordem do dia? Não estaria aqui mais uma vez em ação, cabe suspeitar,

E, no entanto, o próprio Nietzsche não veio a resistir, como dissemos há pouco, à força aterradora deste pressentimento, e reagiu a ele de forma defensiva, através das doutrinas que erigiu uma após outra. Na afirmação da vontade de potência, do *Übermensch*, do eterno retorno, a consciência recai no encantamento de seu egocentrismo, voltando a pôr-se insciente como centro do mundo. Nos três pequenos excursos que dispomos a seguir, acompanhamos esta reviravolta, este movimento de encobrimento que acompanha os descobrimentos nietzschianos fundamentais. E sob três aspectos: 1) o da superficialidade das formações espirituais em relação à profundidade dos impulsos vitais; 2) o do efeito narcotizante comum às formas de ideal ascético atuante não só na religião como também na ciência, e mais profundamente ainda na ciência e; 3) o da mortificação da vida enquanto neutralização da angústia da morte prescrita em toda tradição da metafísica ocidental. Em cada caso, como faremos ver, a doutrina de Nietzsche transita do desmascaramento acusatório para a exaltação transfiguradora, seja da superficialidade das formas puras, seja do sofrimento que preside a existência, seja das pulsões de morte.

Antes, porém, que nos seja permitido discorrer um pouco sobre a forte impressão que nos causa a correspondência de Nietzsche, à luz da qual o conjunto de sua obra propriamente dita aparece, em boa medida, como uma espécie de carapaça racional, quero dizer, como formação reativa e defensiva de uma sensibilidade extremada em face da dor e do sofrimento. Com efeito, quem não se surpreende, lendo as cartas de Nietzsche, com a profunda sensibilidade, sim, até mesmo com a extrema e terna delicadeza do remetente que elas nos dão a conhecer? Sim, com sua enorme fragilidade? Como nelas se descobre esta vida de dores e tormentos, acometida de constantes achaques e afecções, companheiras tão fieis como fossem elas seu cão: “Dei um nome ao meu sofrimento: chamo-lhe ‘cão’... É tão fiel, tão importuno, imprudente, distrativo e avisado como qualquer cão” (GC, § 312). Vida esta que não tem lugar na obra, ao menos desta forma francamente desarmada: “Ao Overbeck, assim como aos outros, só escrevo nos meus dias aborrecidos, e por isso se podem ler sempre nas minhas cartas muitas lamentações. Nos meus dias bons, não perco tempo a escrever cartas” (carta à sua irmã, de 22/1/1882). E mesmo nestas cartas, ficamos a nos perguntar o quanto nos dão de fato a conhecer de forma desabrida

aquele velho e conhecido mecanismo psíquico de deslocamento da atenção do ponto mais cruciante e dolorido? Acusar a violência cometida contra a natureza externa *em lugar de* reconhecer a crueldade, *para não* reconhecer a crueldade que habita no mais fundo de nós mesmos, patente na soberana indiferença com que concebemos nossos semelhantes - entre eles uma natureza verdadeiramente emancipada, liberta da racionalidade econômica dos sistemas recicláveis e auto-sustentáveis, que tudo abarca? Os movimentos ambientalistas e ecológicos de nossos dias passam ao largo da questão da técnica em sua profundidade.

os padecimentos de que se envergonha: “Não foi um ‘orgulhoso silêncio’ que, nestes últimos tempos, cerrou os meus lábios para quase todo o mundo, mas sim o mutismo humilde de alguém que sofre muito e se envergonha de o deixar transparecer. Os animais refugiam-se na sua toca quando estão enfermos, e o mesmo faz a *‘bête philosophe’*” (carta ao barão de Seydlitz, de 12/2/1888). O quão freqüentemente sente-se adoentado, o quão amiúde se põe em mudança, como “erudito em viagem”, saltando de cidade em cidade, Nice, Gênova, Sils Maria, Veneza, em busca de um sítio que lhe oferecesse um clima mais favorável e condições mais propícias para sua delicada saúde! “Sinto-me hoje adoentado, não por causa da música, mas pelo mau tempo” (carta a Peter Gast, de 28/11/1881). “Mas hoje, divagando com um tempo esplêndido pelas alturas que dominam Gênova, e dirigindo meu olhar para a cidade e para o mar, desenhou-se bem claramente a minha vida, durante estes dois últimos anos, com seus sofrimentos e o seu lento progresso para uma melhoria geral; senti então uma sensação rara: a bem-aventurança de quem caminha para a saúde. Recordo-me da melancolia com que vagueava por estas ruas e ruelas, inteiramente estranho a toda esta ruidosa humanidade cheia da impaciência do gozo e do desejo! Era então uma sombra entre os que viviam. Porém, agora distingo, no meio da algazarra, qualquer coisa que reboa também na minha alma” (carta a sua irmã, de 22/1/1882). A maior parte do tempo, aliás, suas cartas nos revelam que Nietzsche não é mais que uma sombra entre os que vivem, uma sombra de si mesmo, tanto se encontra achacadiço. Em sua obra, a metáfora da sombra recobre muito, é certo, recobre todo este reino que a luz da consciência deixa necessariamente no escuro ao esclarecer, o falseamento indissociável de toda vontade de verdade, a parcialidade da razão voltada cegamente para a autoconservação, seu perspectivismo, enfim. A sombra do caminhante, este obscuro companheiro, não é algo que se separe com facilidade do próprio caminhante, e não há dúvida de que, em sua paixão de razão, Nietzsche não só sabe tê-la a seu lado como, mais ainda, é extraordinariamente susceptível a ela, apelando à dor que lhe causa como um estimulante. Como também é certo que toda sua obra é esforço incessante para suportá-la, servindo-se do distanciamento da abstração conceitual também como um narcótico. Ele, que tanto empenhou-se na acusação dos malefícios da compaixão, ele, que tanto deblaterou contra a piedade cristã, escreve a seu amigo: “O meu eterno erro consiste em sempre julgar a dor dos outros muito maior do que na realidade é. Desde a minha meninice, a frase ‘Na compaixão estão os meus maiores perigos’ demonstrou-se sempre em mim” (carta a Overbeck, de 14/9/1884). Em virtude de sua enorme sensibilidade, de sua extraordinária susceptibilidade, cedo compreendeu a necessidade da carapaça racional para a sobrevivência.

O profundo à flor da pele

Acompanhemos então as conotações do superficial e do profundo em Nietzsche, e isto na tentativa de compreender de que modo a filosofia de Adorno, no que tange à relação da dor com o conceito, guarda distância do pensamento nietzschiano. Começemos por lembrar o quão superficial é, para Nietzsche, a interpretação científica do mundo, que a ela se refere como mero exercício de cálculo, mero contar, pesar, ver e tocar, despropósito ou ingenuidade, quando não rematada estupidez: “Não é provável, pelo contrário, que a primeira coisa, e talvez a única, que se possa assim atingir da existência seja o que ela tem de mais superficial, de mais exterior, de mais aparente? A sua epiderme apenas? As suas manifestações concretas? Uma interpretação ‘científica’ do mundo, tal como o entendeis, meus senhores, poderá ser, portanto, uma das mais estúpidas entre todas as possíveis: isto seja dito ao vosso ouvido, à vossa consciência, mecânicos de nossa época, que vos misturais de tão bom grado com os filósofos e que imaginais que a vossa mecânica é a ciência das leis primeiras e últimas, e que toda existência deve assentar sobre elas, como sobre uma base necessária” (GC, § 373 - *O preconceito “científico”*)⁹. A cosmovisão científica dominante é, aliás, exemplar do conhecimento humano em geral por evidenciar o quanto ele é ato de uma consciência incapaz, até hoje, de ultrapassar verdadeiramente a visada utilitária e instrumental, segundo a qual “nós conhecemos, ou acreditamos conhecer, até o ponto em que pode ser útil ao rebanho humano, à espécie” (GC, § 354 - *Do “gênio da espécie”*). A consciência tudo traduz na sua língua, e este perspectivismo lhe é mesmo inerente: “A natureza da consciência animal faz com que o mundo de que podemos nos tornar conscientes não passe de um mundo de superfícies e de signos, um mundo generalizado, vulgarizado; e que, por conseguinte, tudo o que se torna consciente se torna por isso mesmo superficial, reduzido, relativamente estúpido, torna-se uma coisa geral, um signo, um número do rebanho, e qualquer ato de consciência é igualmente uma peremptória corrupção de seu objeto, uma grande falsificação, uma ‘superficialização’, uma generalização” (GC, § 354 - *Do “gênio da espécie”*).

Ora, o que instrui a consciência a ser superficial, a apegar-se às formas puras, não é outra coisa senão o próprio instinto de sobrevivência, e nisto se revela a profundidade de sua superficialidade: “Aquele que sondou profundamente o universo, adivinha muito bem quanta sabedoria reside no fato de os homens serem superficiais. É o seu instinto de conservação que os ensina a serem volúveis, ligeiros, falsos. Aqui e ali encontra-se um culto apaixonado e

⁹ As siglas empregadas a seguir designam: BM = *Para além de Bem e Mal*; GC = *Gaia Ciência*; GM = *Genealogia da Moral*; HH = *Humano, Demasiado Humano*; VM = *Sobre a Verdade e a Mentira no Sentido Extramoral*; Z = *Assim Falou Zaratustra*.

exagerado das ‘formas puras’, tanto entre filósofos como entre artistas: que ninguém duvide que aquele que tem assim necessidade do culto da superfície não tenha feito certa vez uma incursão para debaixo dela” (*BM*, § 59). Uma incursão certamente breve e dolorosa, insuportável efetivamente, de modo que desde então só aufere prazer da vida no falseamento deliberado de sua imagem – eis os “artistas natos”: o grau de rancor que lhes inspira a vida pode muito bem ser avaliado pela intensidade de sua necessidade de lhe falsear a imagem, esfumá-la, sublimá-la, divinizá-la, à semelhança do que ocorre com os homens religiosos, que podem assim ser incluídos entre os artistas natos.

Aquele capaz de suportar este mergulho para debaixo da superfície das formas puras, para o fundo da ordem lógica de sentido inerente à consciência, este será igualmente capaz de desmascarar sua imperiosa necessidade de mascaramento ou transfiguração da vida. Se então não perder a razão, ele será capaz de reconhecer na exigência lógica a imperiosa necessidade que obriga o homem a não separar a sua causa da causa do universo. Nosso conhecer, com sua vontade de verdade, sua necessidade de sentido, tem sua motivação mais funda na angústia ante o desconhecido, de sorte que conhecer é essencialmente reconquistar a segurança pelo domínio que não se reconhece como tal.

Atentemos para este movimento, decisivo em Nietzsche, que acusa a racionalidade como tendo se constituído não pela efetiva superação da animalidade, mas sim pela denegação sistemática dos sinais de sua renitente animalidade, pela sua metódica dissimulação, enfim: “A *rationalitas* nada pressente da *animalitas* sobre a qual está montada” (Türcke, C. *O Louco*, p. 45). “Que sabe o homem a seu próprio respeito! Sim, seria ele capaz de perceber-se plenamente ao menos uma vez, como se estivesse numa vitrine iluminada? Não lhe cala a natureza quase tudo, mesmo sobre seu próprio corpo, a fim de cativá-lo e encerrá-lo numa consciência orgulhosa, enganadora, apartada das flatulências intestinais, do rápido influxo das correntes sanguíneas, dos intrincados estremecimentos das fibras? Ela jogou fora a chave, e aí da fatídica curiosidade capaz de, por uma fresta, retirar-se do cubículo da consciência e mirar para baixo, e pressentir então que o homem, na indiferença de sua ignorância, repousa sobre um ser cruel, ávido, insaciável, assassino, como que envolto em sonhos sobre o dorso de um tigre” (*VM*, § 1; *Pensadores*, p. 46). A lógica é de origem não lógica, incapaz de apreender sua própria causa; ela padece de suas raízes não lógicas, das quais no entanto se nutre: os instintos, a base impulsiva do pensamento. Na formação dos conceitos, ocorre a transposição de um domínio para outro de ordem totalmente diferente: *metabase* insondável, intrincada, que não se deixa pensar logicamente como relação de causa-efeito, nem mesmo como representação ou reflexo de estímulos nervosos. “Imaginemos um homem totalmente surdo e que jamais tenha tido a sensação do som e da música: assim como ele, admirando-se porventura com as figuras sonoras de Chladni desenhadas na areia, encontra sua causa na vibração das

cordas e será então capaz de jurar que sabe o que os homens denominam 'som', assim também acontece a todos nós com a linguagem" (*VM*, § 1; *Pensadores*, p. 47). Nossa linguagem e nossos conceitos, aos quais nos apegamos piamente, creditando-lhes incondicionalmente o poder de captar o ser das coisas, não passam de metáforas surdas que, de transposição em transposição, há muito perderam a capacidade de fazer ouvir aquilo a que pretendem referir: "O que é a verdade, portanto? Um batalhão móvel de metáforas, metonímias, antropomorfismos, uma soma de relações humanas, enfim, que foram enfatizadas poética e retoricamente, transpostas, enfeitadas, e que, após longo uso, parecem a um povo sólidas, canônicas e obrigatórias: as verdades são ilusões, das quais se esqueceu que o são, metáforas que se tornaram gastas e sem força sensível, moedas que perderam sua efígie e agora só valem como metal, não mais como moedas" (*VM*, § 1; *Pensadores*, p. 48).

Isto posto, poderíamos indagar: este distanciamento inerente ao conceito, esta superficialidade intrínseca às formas lógicas doadoras de sentido – que assim nos aparecem somente quando ocasionalmente vislumbradas de seu fundo originário mais sombrio –, poderiam elas de algum modo trair a profundidade que (instintivamente) ocultam? Poderiam elas, de algum modo, dar a conhecer seu ponto de verdade na mentira? Questão esta germinal de toda obra nietzschiana, sua própria condição de possibilidade, poderíamos dizer. Questão, ademais, bem ao gosto de Adorno, mas não ao gosto – por mais paradoxal que pareça – de um certo Nietzsche, para quem o trânsito seguirá preferencialmente o caminho inverso. E aqui nos deparamos com este movimento de encobrimento, tão rebarbativo na obra nietzscheana, que não se deixa facilmente separar dos seus descobrimentos mais fundamentais. Pois, diante de tais questões, ele nos perguntaria se não estaríamos nós, deste modo, indicando neste fundo das paixões, dos desejos e instintos, a coisa em si oculta à consciência cognoscente, o fundamento mais originário de uma aparência débil. Não estaríamos nós esboçando uma espécie de materialismo que não passa de idealismo de pernas para o ar? O espírito, diria ele, é marcadamente vontade de aparência, superfície, inclusive e notadamente quando pretende conceber as coisas profundamente, e se volta contra esta vontade de aparência. Esvaece-se assim a fronteira entre o superficial e o profundo? Não completamente, pois a diferença persiste aqui na dissimulação da suprema crueldade que se entende como honestidade incondicional, amor desinteressado pela verdade. E daí o desejo de Nietzsche retroverter o homem para a natureza, fazer com que o homem do futuro assuma plenamente esta sua "outra" natureza (cf. *BM*, § 230). Notemos, porém, que é o mesmo movimento tão recriminado pelo próprio Nietzsche, o da busca da "verdade" oculta sob a aparência, esta férrea contumácia dos espíritos profundos, que ele leva mais adiante e mais a fundo, e com crueldade ainda mais requintada. Sem este seu novo mergulho da razão não seria possível sequer falar em desmascaramento da inarredável superficialidade

de toda pretensa profundidade. Mas o golpe da descoberta, para alguém tão apaixonado pelos imperativos da razão como ele, não poderia deixar de se abater também sobre ele, não poderia deixar incólume nem mesmo a profundidade de seu pensamento, comprometendo sua própria razão.

“Admitindo que nada seja ‘dado’ como real a não ser o nosso mundo de desejos e paixões, que não possamos descer ou ascender a nenhuma ‘realidade’ que não seja a dos nossos instintos - então pensar é apenas uma inter-relação destes instintos - não seria permitido ousar perguntar se aquele ‘dado’ não basta para se compreender também, a partir dele, o chamado mundo mecanicista (ou ‘material’)? Não para entendê-lo como ilusão ou ‘aparência’, ‘representação’ (no sentido de Berkeley ou Schopenhauer), mas como pertencendo a mesma categoria da realidade do nosso próprio afeto” (*BM*, § 36). Não nos deparamos aqui com uma proposição extremada, em tudo equivalente à afirmação da aparência irreconciliada? Afirmação desesperada de quem, para não perecer com a profundidade abissal da verdade, vangloria-se com a movente superficialidade das “formas puras”, quer conceituais, quer artísticas? Pois seu caso por vezes nos parece ser o daquele que, para não sucumbir de vez num naufrágio em que foi ao fundo, brada exultante, firmemente agarrado num belo destroço, que todo afundar não deixa de ser imaginário, e que a maior profundidade que se pode atingir é, afinal, a do artista capaz de brincar livremente na crista fremente das vagas. “Todos os homens das profundezas encontram sua felicidade no poder se assemelhar aos peixes voadores que brincam no alto da crista das vagas; consideram que a superfície é a melhor das coisas: o que eles têm à flor da pele” (*GC*, § 256 - *À flor da pele*).

O exaltado sofrimento surdo

O ponto de contato mais notável do pensamento adorniano com o nietzschiano talvez consista nisto: na denúncia da razão enquanto vontade de sistema, “fachada de cujo interior não se fala”. Entendamos: na denúncia da razão enquanto procedimento de ordenação lógica do intelecto que se presume alheio às forças afetivas (instintivas, impulsivas, passionais, sentimentais, não propriamente racionais, enfim), as quais, porém, constituem sua motivação mais vital e profunda. Neste movimento, toda nossa animalidade, em carne e osso, se vê segregada e subsumida pela esfera do espírito, que contudo nela se funda.

A força motriz básica que constrange o intelecto a por o mundo numa ordem intelectual, que o conforta e lhe dá segurança, é a reação de medo ancestral ante o desconhecido. Este motor afetivo mor da atividade racional, o medo, nos compele a erigir sistemas transfiguradores das coisas (que nos ameaçam) em pensamentos (que nos tranquilizam), por meio dos quais ele se aplaca, não mais se tornando reconhecível: “Todo sistema filosófico vive do esquecimento de sua força motriz” (Türcke, C. “Nietzsche e seu ataque aos ideais”. In *Nietzsche*:

Uma provocação, p. 71). Em germe, ele é o próprio impulso ascético de renúncia à realidade, ou melhor, de contentamento com a abstração vazia em lugar da vida concreta. De modo que o impulso sistemático, que está nas origens de toda ciência, deita raízes profundas nesta falta primordial que permanece oculta - e que precisa permanecer oculta para que o pensamento se mostre sólido e convincente. Toda compulsão para a ordenação lógica do pensar tem, pois, sua origem na ameaça representada pela coisa absurda, na monstruosidade de toda enormidade lógica - e que com o pensar se transmuta na segurança de algo conhecido e na soberania de um poder auto-confiante. Sua fortaleza funda-se, pois, numa debilidade crônica que se escamoteia; ela não pode ser recordada sob pena de se ver solapada e arruinar-se enquanto sistema¹⁰.

Esta debilidade acusada por Nietzsche, que se encontra na raiz de todo ideal ascético, de toda ordenação lógico-conceitual, talvez não se manifeste em nenhum lugar de forma mais flagrante do que diante da morte, pois extrema é a reação de medo ante o desconhecido da morte. Com efeito, desde que sejamos capazes de mantê-la presente no espírito sem subterfúgios ou escamoteações, talvez nada haja que possa nos parecer mais absurdo e aterrador, que mais nos assombre. Não seria portanto demasiado afirmar que a neutralização da angústia da morte seja o imperativo mor de todo pensamento. A propósito, mesmo o materialismo sensualista de Epicuro sucumbe, ele também, a este impulso ascético - o que, aliás, nosso Nietzsche percebe com grande acuidade. (Voltaremos a isto mais adiante.)

Mas, acusando o ideal ascético prevalecente desde há muito na história da civilização, denunciando este renegar da vida constitutivo de toda abstração conceitual reinante na metafísica ocidental desde Platão, Nietzsche terminou por sucumbir à estetização da vida. "Precisamos da arte para não perecermos com a verdade" (*Idem*, p. 79), asseverou ele, encontrando na arte um antídoto contra a dissimulada crueza da vida: "O artista sabe enfrentar a vida e, no limite, sabe até superá-la. Ele é o verdadeiro soberano da vida" (*Idem*, p. 80). Já no *Nascimento da Tragédia*, este escrito juvenil de marcante inspiração schopenhauriana, isso fica particularmente manifesto. Nele a arte cumpre assumidamente um papel

¹⁰ A razão esclarecida, segundo as conhecidas formulações da *Dialética do Esclarecimento*, busca livrar os homens da angústia primitiva, experimentada perante a natureza, através da dominação e do controle total. Ela refuga, assim, tudo o que ameaça escapar da totalidade sistêmica por ela instaurada, tudo o que não se subsume à identidade imposta por seu pensamento identificador. Ora, justamente por isso, todo e qualquer vestígio de não idêntico que possa ser experimentado no existente, todo e qualquer sinal de contradição e de sofrimento sem sentido, por mais ínfimo que seja, termina por se mostrar ainda mais ameaçador, verdadeira fonte de angústia. Compreende-se, portanto, que é na esteira de Nietzsche que Adorno e Horkheimer vêm a conceber o processo do esclarecimento nos termos de uma radicalização da angústia mítica (cf. *DE*, p. 19).

consolador, em termos de proporcionar uma justificação metafísica da existência. A visão trágica da existência, lemos ali, é aquela capaz de desvendar a trama de otimismo lógico como uma trama estendida por sobre a existência, seja com o nome de religião, seja com o nome de ciência, capaz de servir como antídoto ao fundamento intolerável desta existência, e intolerável porquanto sem sentido. Uma trama em última instância artística, mas que como tal não se reconhece e que em nome da verdade última - meta da sede insaciável de saber que anseia pela posse de leis e princípios que regem a totalidade do universo - recobre e vela sua motivação primeira: os objetivos práticos e os interesses egoístas dos indivíduos e dos povos, sua vontade de poder e domínio. Contudo, essa visão trágica e penetrante, poderosa o bastante para reconhecer como uma trama artística o tecido lógico e reconfortante das cosmovisões religiosas e científicas do mundo - e assim deslindar a tragédia da existência que ele reveste e transfigura -, não deixa ela também de necessitar da arte. Certo que da arte que como tal se assume, mas, de todo modo, igualmente requerida por propiciar resistência e fortaleza. É certo que, para esse Nietzsche, é notadamente sob a forma de religião e ciência que a arte atua como antídoto à visão trágica da existência. Mas não é menos certo que, para poder ser suportado, o percuciente conhecimento trágico (do fundamento inexplicável e assombroso da existência, no que ele tem de cruel e desapiedado) não deixa de se servir da arte enquanto tal, vale dizer, do fortificante da bela aparência que transfigura o horrível. Ao que nos parece, os escritos posteriores de Nietzsche, que buscam de certa forma desdenhar, zombar desse papel consolador, jamais se desembaraçam por completo do caráter salvacionista conferido à arte enquanto poder transfigurador, como procuraremos mostrar.

Com sua visão de artista, prefiguração do seu ideal do além do homem, abre-se o abismo - como escreveu certa vez Walter Benjamin - em que este intuitivo genial deita a perder todos os seus conceitos. Eis o ponto cego de sua visão, do qual decididamente se afasta a filosofia adorniana. De fato, Nietzsche veio a desconhecer o quanto a obsessiva vontade de sistema, esta verdadeira compulsão pela abstração que sua filosofia tanto denuncia, ancora-se na abstração real vigente no sistema capitalista, em face da qual a pura exaltação da superabundância vital do indivíduo isolado, o artista da vida, soa inane como um grito de agonia. A totalidade econômico-social pesando de forma esmagadora sobre o indivíduo isolado: eis a realidade demasiadamente concreta a que o materialismo extremo de seu pensamento não concedeu a devida atenção.

Façamos então uma incursão à obra nietzschiana buscando, desta feita, nela acompanhar o pressentimento revelador do sofrimento que preside a existência dominada pelo ideal ascético - esta existência que hoje bem se define como totalmente administrada -, assim como a reviravolta, nela consumada, que termina por sancionar o horror da existência por obra de sua transfiguração artística.

*

“O esclarecimento iluminista causa revolta”. Notemos a ironia latente na ambigüidade desta sentença do aforismo § 46 de *Para além de Bem e Mal*. De início, somos naturalmente levados a pensar - em conformidade com a interpretação mais largamente difundida do movimento Iluminista - na revolta da razão esclarecida contra a fé e as superstições, uma revolta em prol da livre autonomia da razão natural. Afinal, “a fé cristã é, desde o princípio, sacrifício, sacrifício de toda independência, de todo orgulho, de toda auto-confiança do espírito; é, ao mesmo tempo, servilismo, auto-escárnio, automutilação” (*BM*, p. 62). A revolta do esclarecimento seria então dirigida contra os homens de religião, estes escravos que pregam a submissão do espírito a um poder tão absoluto quanto abscôndito? Isto é que não, escreverá Nietzsche, subvertendo de forma desconcertante nossa perspectiva viciada, bem a seu gosto provocador. Não, o Iluminismo não foi uma revolta contra os escravos da fé, mas uma revolta de escravos - é aliás precisamente por isto que revolta -, uma revolta de escravos contra a aristocrática indiferença em face da fé. Não foi a fé que revoltou e indignou os iluministas - afinal, nada mais inabalável para eles que a fé na verdade da razão -, e sim, ao contrário, justamente a liberdade em face da fé, “essa negligência sorridente e semiestóica em face da seriedade da fé”, esse ceticismo da moral aristocrática para com o sofrimento. Pela sua necessidade cega de verdade, pela sua fé absoluta na razão natural, os escravos da fé iluminista levam mais adiante o progressivo sacrifício da razão: “O Iluminismo revolta, pois o escravo quer alguma coisa de absoluto, não compreende senão o que é tirânico mesmo em moral, ele ama como odeia, sem nuance, até o fundo, a dor, a doença - o seu grande sofrimento *oculto* revolta-se contra o gosto aristocrático que parece *negar* o sofrimento” (*BM*, p. 63). Como se entende, esta espécie de revolta muito bem se esclarece à luz daquela célebre assertiva nietzschiana, segundo a qual “o que revolta no sofrimento não é o sofrimento em si, mas sua falta de sentido” (*GM*, § 7 da 1ª. dissertação; p. 58).

Abertamente ou não, a filosofia moderna é anticristã, e isto na medida em que, desde Descartes, comete um atentado contra a velha idéia cristã de alma. O que absolutamente não quer dizer, acusará Nietzsche, que seja anti-religiosa, entendamos, contrária ao ideal ascético (cf. *BM*, § 54). O mesmo vale para a idéia de Deus, inteiramente refutada na modernidade. Se é fato que a Europa moderna se declara abertamente atéia, isto não significa de modo algum que tenha superado seu instinto religioso. Muito pelo contrário, pode mesmo ser que diante da tenacidade e da profundidade de um “instinto religioso” tornado soberano, a idéia de Deus tenha simplesmente se tornado supérflua e desnecessária: “Eis o que averigüei em muitas conversas, escrutando e perquirindo, como causas da decadência do teísmo europeu; parece-me que o

instinto religioso está, na verdade, a desenvolver-se poderosamente – muito embora rejeite justamente a satisfação teísta com profunda desconfiança” (BM, § 53; p. 68). A crença em Deus teria então se arruinado não em decorrência da decadência de um espírito religioso, mas, ao contrário, em conformidade com o recrudescimento deste espírito. A época moderna, com efeito, encontra-se trespassada pelo ideal ascético, este “instinto religioso” que com ela se desenvolve poderosamente. Ora, este ideal não consiste senão nas idéias dominantes de sacrifício e renúncia, bem como na crueldade a elas subjacente. De modo que Nietzsche chega efetivamente a assinalar uma escalada da crueldade religiosa no decurso da história humana, escalada que se principia pelo sacrifício ritual dos homens a seu deus, prossegue através do sacrifício dos instintos mais fortes, exemplar no tipo asceta, e vem a culminar no sacrifício do próprio Deus consumado pela ciência moderna: “Não teve a humanidade, por fim, que sacrificar tudo o que era consolador, sagrado e salutar, toda a esperança, toda fé na harmonia oculta, em bem-aventuranças e justiças futuras? Não devia sacrificar-se o próprio Deus, e, por crueldade para consigo, adorar a pedra, a estupidez, a força de gravidade, o destino, o nada? Sacrificar Deus ao nada – esse mistério paradoxal da extrema crueldade foi reservado à geração que precisamente agora surge no horizonte; todos nós já conhecemos alguma coisa disto” (BM, § 55, p. 69). De extrema crueldade é o sacrifício dos ideais de justiça e bem-aventurança eternas que a modernidade leva levianamente a termo, em conjunto com a liquidação da idéia de Deus... O que lhe dá nos nervos, o que é realmente enlouquecedor para Nietzsche é a simplória soberba com que o homem moderno se desembaraça de toda problemática religiosa: ele pretende tê-la deixado para trás, mas não faz mais que prosseguir com o que nela se mostrava mais doentio, levando ao paroxismo a espiritualização e o aprofundamento da crueldade. Ao mesmo tempo, abandona sem qualquer escrúpulo ou inquietação o que guardava de melhor, a promessa encerrada em seus ideais. Eles mal foram capazes de sentir o que havia de terrivelmente angustiante na fórmula “Deus crucificado”, mal atinaram à problemática lancinante e à promessa de transvaloração de todos os valores antigos contida no sacrifício de Deus que perpetraram. *Sancta Simplicitas!* Quanta soberba, quanta desfaçatez deste anãozinho pretensioso e plebeu, o aplicado e hábil operário intelectual e manual das “idéias modernas”, na sua crença de ter superado e sobrepujado o homem religioso! E, com efeito, esta “atividade laboriosa moderna, esta atividade estridente, absorvente, orgulhosa de si, estupidamente orgulhosa, prepara e predispõe mais do que todo o restante à indiferença prática frente às questões religiosas” (BM, § 58, p. 70). Não são apenas incapazes de levar a sério o problema da religião, como também receiam se sujar no contato com os homens e com as coisas da religião. Que se esconderia, podemos perguntar bem ao gosto de Nietzsche, que se esconderia neste soberbo desprezo que os homens de ciência e das idéias modernas

demonstram para com as coisas de religião? Seu sobranceiro pragmatismo não denota apenas indiferença. Ele também trai um receio por se envolver com aquilo que sentenciam como definitivamente ultrapassado. Não moraria aí a suspeita muito procedente, aliás, mas intolerável, de que eles, os homens ditos modernos, teriam incorporado de forma ainda mais sublime e refinada aqueles ideais ascéticos consignados à religião? Que eles seriam a expressão rematada do ascetismo para o qual dão de ombros? Não olham eles para a frente, e com olhar distante, precisamente para não olhar para trás e para dentro?

Notemo-lo: o movimento pelo qual o ideal ascético (justamente quando, com a ciência moderna, atinge seu apogeu) não vem a ser reconhecido como tal (posto que se consuma na sua forma mais espiritualizada e aprofundada), reitera aquele mesmo movimento de nossa história, tão repisado por Nietzsche nas suas mais diversas formulações, segundo o qual as formas mais sublimes de espiritualidade, de moral e de cultura, vem a desconhecer e mesmo denegar o somatório insuspeito de crueldade e sacrifício necessário para sua elevação.

Mas para que recolher com certo escrúpulo estes fragmentos de *Para Além de Bem e Mal* quando, na *Genealogia da Moral*, isto está dito muito mais clara e enfaticamente? Ciência é teologia oculta; o ideal ascético é seu fundamento secreto. Senão vejamos.

Não vale para a ciência moderna em geral o que Nietzsche reprova na moderna historiografia? “Sua pretensão mais nobre está em ser *espelho*; ela rejeita qualquer teleologia; nada mais deseja ‘provar’; desdenha se fazer de juiz, vendo nisto seu bom gosto – ela não afirma, e tampouco nega, ela constata, ‘descreve’... Tudo isso é ascético em alto grau; ao mesmo tempo, que não haja engano, é niilista em grau ainda mais elevado! Vemos um olhar triste, duro, porém decidido – um olhar que olha para longe, como faz um explorador polar desgarrado (para não olhar para dentro? Não olhar para trás?...) Há apenas neve, a vida emudeceu” (*GM*, III, § 26; p. 144). A ciência se assenta, pois, sobre este mesmo terreno que é fundamento do ideal ascético, aquele consolidado pelo empobrecimento da energia vital. A ciência hoje não tem vontade, nem ideal, nem paixão; de sua trombeta realista não sai música: “A verdade é precisamente o oposto do que se afirma: a ciência hoje não tem absolutamente nenhuma fé em si, e tampouco um ideal acima de si – e onde é ainda paixão, amor, ardor, sofrer, não é o oposto desse ideal ascético, mas antes sua forma mais recente e mais elevada” (*GM*, III, § 23; p. 136). Ela já não tem qualquer ideal, sentencia Nietzsche. Quando ainda sustenta a fé em si mesma, e apenas em si mesma, a sofreguidão de sua paixão pela verdade encobre, na realidade, precisamente a inquietude pela ausência inconfessa de um ideal, o sofrimento surdo pela falta do grande amor. Onde vemos o quão difícil é acertar o ponto na decifração deste pensamento nômade por excelência como é o nietzscheano. Pois então, notemos, o ideal ascético se manifesta não só na renúncia à exuberância vital consumada em troca de uma idealização consoladora e vazia, mas também no seu contrário,

na renúncia à paixão por um ideal, na atitude conformista que se resigna à platitudo da vida. Ele designa uma postura que deve ser referida não tanto à presença figurada e ostensiva de uma idealização transfiguradora, mas sim à atuação imperiosa de uma vontade de verdade, como ele mesmo a chama, a qual, amortizando a exuberância vital em troca de comodidade, conforto e segurança, aquieta anseios e paixões. Pois há “vontade de verdade” onde quer que a verdade é exigência de sacrifício em seu nome, ou melhor, onde quer que não ela passe do sacrifício exigido pelas formas de idolatria. Justamente por isso, devemos dizer que a genuína paixão por um ideal não se projeta neste horizonte cujo contorno desenha a cega vontade de verdade, que é o horizonte do ideal ascético nietzschiano.

As quatro últimas secções da *Genealogia da Moral* (parte III, 17^a.- 20^a.) são exclusivamente consagradas à apresentação do ideal ascético como uma droga narcotizante, ou melhor, à exposição da economia psíquica do ideal ascético sob o ponto de vista de seu propósito anestésico, calmante, hipnótico. Uma farmacopéia anímica administrada para alívio das dores da existência, mas cujo efeito não resulta do combate às causas efetivas do sofrimento, e que mesmo se vale de sua escamoteação como meio de ocasionar dependência nos que dela se servem. Ademais, uma farmacopéia cujo efeito entorpecente jamais seria capaz de conduzir ao verdadeiro prazer, uma vez que a satisfação que proporciona é apenas a da ausência de dor, quando não a do regozijo com a dor. Não percamos de vista aqui, porém, que não apenas os sacerdotes, no sentido estrito de homens de religião, servem-se das virtudes narcotizantes do ideal ascético. Os mecanismos de atuação deste *phármakon* continuam operantes no homem de ciência moderna, seu tipo sucedâneo, que internalizou plenamente sua forma de atuação. Seria aliás justo dizer que continuam nele tanto mais atuantes porquanto foram internalizados: “A ciência como meio de se auto-anestesiarem: vocês conhecem isto? [...] Quem são os cientistas e doutores senão sofredores que não querem confessar a si mesmo que o são [...], gente entorpecida e insensata que teme uma só coisa: ganhar consciência...” (GM, III, § 23; p. 137). Mas quais seriam, esquematicamente, as formas principais de atuação deste *phármakon* largamente difundido na modernidade, o ideal ascético? Em primeiro lugar, 1) pela redução da vida a sua menor expressão possível; nada de vontade, nada de desejo, nada de paixão (na linguagem moral, renúncia a si mesmo, mortificação; na linguagem fisiológica, narcotização), de modo que a felicidade adveniente é a da supressão da paixão, a do silêncio da vontade; 2) em segundo lugar, mediante o oferecimento de consolo de toda espécie, como o proporcionado, por exemplo, pela crença cega na redenção, esta compensação garantida de uma existência de dores na plenitude de um além, este sim “verdadeiro”, em face do qual as dores terrenas se revelam ilusórias (note-se que é da mesma natureza a crença inabalável no futuro necessariamente melhor promovido pelo progresso técnico-científico, ou pelo ativismo revolucionário

respaldado nas leis que supostamente regem o processo dialético da história); por fim, 3) pela atividade frenética e maquinal que desvia o foco de interesse do sofrimento, de modo que a consciência se veja constantemente ocupada por uma obrigação atrás da outra e preocupada com seus índices de produtividade; ou pelo pensar sem descanso, a cabeça a fervilhar, que deixa a consciência aturdida com uma idéia atrás da outra.

Estes são todos artifícios de dissuasão da dor. Mas Nietzsche diagnostica um mecanismo mor da medicina ascética, no qual o artifício atinge seu grau extremo de refinamento e perversidade. Poderíamos mesmo supor que apenas nele, dado seu caráter exacerbado, manifesta-se plenamente o princípio geral atuante apenas parcialmente nos casos particulares arrolados anteriormente. Trata-se da exaltação dos sentimentos dolorosos. Por seu intermédio, o sofrimento não apenas deixa de ser sentido como tal, não apenas se vê ludibriado, escamoteado ou esquecido, como vem a ser sentido como prazer, e portando desejado: passa a haver um gozo com o sofrer. O ardil de que se serve o sacerdote asceta consiste aqui em despertar a dor surda, dar voz a larga tristeza, mas tão-somente para, imediatamente a seguir, indicar a causa do mal, nomeadamente, o próprio sofredor. Da interpretação da dor como falta que merece castigo decorre a tortura sem fim da consciência e a contrição impiedosa do corpo. O “pecador” é levado a compreender que sofre porque pecou, merecendo portanto o castigo de mais sofrer: “ele já não se queixa da dor, mas tem sede de dor”¹¹? Apresentando uma finalidade para a dor, explicando-a, o ideal ascético preenche uma lacuna intolerável, visto que o problema não era exatamente o sofrer, mas o sem-sentido do sofrer: “O homem, o animal mais corajoso e mais habituado ao sofrimento, não nega em si o sofrer, ele o deseja, ele inclusive o procura desde que lhe seja mostrado um sentido, um para quê no sofrimento” (GM, III, § 28; p. 149). Notemos assim que oferecendo um sentido ao sofrimento, descobrindo sua “causa” sob a perspectiva da culpa, o ideal ascético, elevado ao seu grau extremo de requinte e perversidade, traz consigo um novo sofrimento, este “mais profundo, mais íntimo, mais venenoso e nocivo à vida”. Estamos aqui prisioneiros de um círculo vicioso: a dor surda de uma existência malsã se faz sentir apenas para se ver mais eficazmente neutralizada, mediante o instilar de um sofrimento ainda mais secreto e profundo. Transfigurado na bem-aventurança do querer sofrer, o sofrimento já não atende pelo seu nome legítimo: ele é a sublime beatitude do ideal ascético.

¹¹ Aproveitemos para avançar uma suspeita. Não lembra este ardil em demasia o próprio ardil da razão hegeliana? Sua dialética idealista, que apenas abre a contradição para o golpe de mestre infalível da síntese, não acompanha ponto por ponto este proceder manipulatório de efeito narcotizante? Mas sobre a perversidade da dialética em Hegel nos estenderemos na segunda metade deste estudo, *A dialética levada a termo*.

Propiciar bem-estar, conforto e segurança para uma existência sofredora, eis no que consiste o efeito balsâmico do ideal ascético. No que diz respeito à religião, este platonismo popular, ela oferece um conforto inestimável ao transfigurar e embelezar toda baixeza e toda miséria cotidiana. Ela justifica uma existência atormentada ao elevá-la a uma ordem aparentemente superior, que assim se contenta com uma ordem real vivida duramente. Mas tal efeito paliativo, como já frisamos, não é apanágio da fé religiosa. E gostaríamos de enfatizar este ponto: ele é antes próprio da ciência humana, cuja imperiosa vontade de verdade atua no sentido de mitigar as dores da existência. A filosofia epicurista, cujo materialismo dispensa o recurso ao transcendente, é exemplar neste sentido. Não por outro motivo Nietzsche aprecia tanto referir-se a ela: pois nela se afirma abertamente aquilo que prossegue atuante no racionalismo moderno de forma secreta e inconfessa. Muito embora não apele para deuses e para uma ordem transcendente, ela propicia para uma classe mais elevada a mesma espécie de reconforto que a religião concede ao povo. A mesma felicidade aprazível e repousante da ausência de sofrimento, a “felicidade de um olhar que viu apaziguar sob seu olhar o mar da existência” (GC, § 45 - *Epicuro*). Tal como ocorre na religião, o sofrimento não vem a ser suplantado de fato, mas sim racionalizado e legitimado à semelhança do que é transfigurado e santificado: “o ser mais sofredor, o mais pobre em força vital, é o que tem mais necessidade de suavidade, de amenidade, de bondade, tanto em atos como em pensamentos; a ter necessidade se possível de um deus, de um ‘salvador’, que seria muito especialmente o dos doentes” (GC, § 370- *O que é romantismo*, p. 268). Se o materialismo epicurista não necessita valer-se da crença no deus salvador, é porque se vale de uma necessidade primeira, que talvez esteja na origem da crença em deus: a necessidade da inteligibilidade abstrata da existência. Aquele ser mais sofredor é também o que demonstra “maior necessidade de lógica, de inteligibilidade abstrata da existência – porque a lógica tranqüiliza e encoraja”¹² (GC, § 370, p. 268). A física epicurista, com efeito, não se separa de uma moral. O empenho que devota pelo conhecimento da natureza e pela descoberta das causas dos fenômenos naturais constitui assumidamente, para ela, somente uma via real para atingir a serenidade, a qual só pode ser experimentada pelo homem não mais oprimido pelo receio, quer perante a natureza, quer perante a deuses voluntariosos cujos desígnios a governam. Não importa portanto qual seja a explicação, contanto que haja uma explicação; daí que as explicações epicuristas não se pretendam últimas e definitivas. Não é, assim, nem o puro conhecimento, nem o prazer intelectual que dele se poderia

¹² Devem muitíssimo a Nietzsche, como observaremos no estudo “*Ci git personne*”, as assertivas adornianas que descobrem no apego ferrenho a um pensamento positivo, bem como na tenacidade de uma mentalidade positiva e afirmativa de saúde e força vital, os sintomas de uma doença mortal que se escamoteia no corpo social.

auferir, nem mesmo as possíveis vantagens técnicas de sua aplicação prática que leva o epicurista a estudar a natureza, mas sim, antes de mais nada, o propósito de aplacar nossa angústia primordial diante da natureza, desta natureza que sempre nos ameaçou com o desconhecido, entre eles a morte. Uma citação de Diógenes Laércio relativa à doutrina epicurista o confirma: “Se não nos perturbasse o receio dos fenômenos celestes e da morte, se não nos inquietasse a idéia de que esta pode nos atingir, se não ignorássemos os limites das dores e dos desejos, então não teríamos qualquer necessidade de estudar a natureza” (Diógenes Laércio, X, 45). A conquista do conhecimento da natureza vai, portanto, de par com a conquista deste estado de imperturbabilidade que Nietzsche nos pinta ao retratar Epicuro, numa melancólica tarde da antiguidade, tão distante do fremente mar da vida que sua superfície encapelada se lhe afigura de uma doce suavidade: “vejo o seu olhar errar sobre vastos mares esbranquiçados, sobre falésias onde repousa o sol, enquanto animais de todos os tamanhos vêm brincar à sua luz, tranquilos e calmos como esta luz e este mesmo olhar. Semelhante felicidade só pode ter sido inventada por alguém que sofria sem descanso; é a felicidade de um olhar que viu apaziguar sob o seu olhar o mar da existência” (GC, § 45- *Epicuro*, p. 74).

Busquemos compreender um pouco melhor, do ponto de vista da economia afetiva ou pulsional, em que medida é condizente com o ideal ascético a vontade de verdade atuante no conhecimento científico. O efeito narcotizante de toda forma de pensar ascética deriva, como já notamos, de um sacrifício: é o silenciar das paixões e a quietude da vontade que produz o bem-estar ansioso, reconfortando com uma segurança repousante uma existência atormentada e sofrida. Ora, não há uma crueldade intrínseca ao conhecer, uma renúncia e um sacrifício em tudo análogos à auto-mutilação no sentido religioso, um querer fazer sofrer que contraria as tendências naturais do espírito? “Em todo querer conhecer já há uma gota de crueldade” (BM, § 229; p. 147), assim portanto também no ideal científico de busca da verdade. Ao mesmo tempo, não é nossa necessidade de conhecer uma necessidade do familiar? Não consiste o encanto do conhecimento na bem-aventurança da segurança recuperada? “O conhecido, quer dizer, as coisas a que nos habituamos, de tal modo que já deixamos de nos espantar” (GC, § 355, p. 241). Portanto isto: o prazer proporcionado pelo conhecimento, o da segurança, é conquistado ao preço de um sofrimento profundo, o da renúncia ascética à vida. Seria o objetivo supremo da ciência moderna indissociável da conquista desta sorte de apatia, de impassibilidade? Esta é uma questão em última instância aberta para Nietzsche. Forte porém é sua suspeita de que, à semelhança dos estoicos que pediam à vida o menor prazer possível (renunciando à vontade e às paixões) para sofrer em troca o mínimo de desprazer e padecimentos, também a ciência moderna tenha como objetivo supremo propiciar ao homem conforto e bem-estar material, esta ausência apática de sofrimento que rarefaz nossa capacidade de alegria e de

verdadeiro prazer: “É certo que com a ciência pode-se favorecer um ou outro objetivo. Talvez seja ela mais conhecida em nossos dias pela faculdade que tem de privar o homem das suas alegrias, de torná-lo mais frio, mais ‘estátua’, mais estóico. Mas nada impede que nela se descubra ainda *a grande dispensadora de dores*” (GC, § 12 - *Do objetivo da ciência*, p. 49).

Paralelamente àquela escalada crescente de crueldade patrocinada pelo triunfo do ideal ascético, a que nos referimos há pouco, Nietzsche assinala na história humana uma escalada progressiva de repúdio ao sofrimento, ao longo da qual vai se constituindo uma sociedade do bem-estar, do conforto e da felicidade. Nesta, o homem vai se tornando incapaz de autênticas experiências dolorosas e já não tolera nem mesmo o menor incômodo. O culto ao bem-estar que se instaura faz as vezes de uma segunda religião, que talvez seja mesmo o fundamento último da primeira, na exata medida em que a mitigação de todas as dores do homem era o próprio ideal da religião da compaixão. A extrema susceptibilidade ao sofrimento, próprio do sentimento da compaixão, é, afinal, a contrapartida exata do anseio pela paz eterna nutrido pelo que se encontra regido pelo ideal ascético, vale dizer, por todo aquele que tem a vida na conta de um mal e a existência na conta de uma miséria sem fim. Assim é que, para Nietzsche, as filosofias pessimistas que medravam em seu tempo não depunham contra este culto ao bem-estar; ao contrário, elas eram mesmo sintomáticas desta susceptibilidade patológica à dor da existência. Esta sensibilidade doentia, que Nietzsche declara ser a “verdadeira miséria dos tempos presentes”, reflete portanto uma incapacidade crônica para a experiência autêntica da dor, numa época em que uma picadela de mosquito representa o máximo de incômodo que se consegue admitir: “Talvez nada separe já as pessoas e as épocas a não ser o seu grau de conhecimento da miséria: tanto a da alma como a do corpo. No que se refere a esta última, talvez nós, homens de hoje, apesar de todas as nossas fraquezas e das nossas enfermidades, sejamos ignorantes e fantasistas por falta de experiência pessoal e da experiência que teve a idade do medo [...] Já ninguém é treinado no sofrimento, nem físico nem moral, ninguém vê uma pessoa sofrer a não ser muito raramente; do que resulta uma consequência muito importante: é que se odeia agora o sofrimento mais do que antigamente, que dele se diz mais mal do que nunca, e que se vai mesmo ao ponto de já nem sequer se lhe poder suportar a idéia” (GC, § 48 - *Conhecimento da miséria*). A reação de extrema susceptibilidade ante o sofrimento se coaduna portanto perfeitamente com a ataraxia imperante, assim como o culto à religião do bem-estar se coaduna perfeitamente com isto que Nietzsche ainda designa, em outro lugar, como sendo “um verdadeiro culto ao sofrimento” (cf. BM, § 293, p. 212) difundido por toda a Europa na forma do sentimento da compaixão. Pois todo aquele que tem necessidade de abolir o sofrimento, seja pelo enaltecimento da virtude da compaixão, seja pelo culto da religião do bem-estar, sofre sem descanso. É aliás este sofrimento surdo que vem à luz na exaltação dos

sentimentos dolorosos do ideal ascético, assim como no desejo nutrido em segredo pela desgraça, que faz com que os homens se precipitem de modo irresistível na catástrofe e na barbárie mal elas se anunciam: “Logo que, nos dias de hoje, rebenta uma guerra, vê-se surgir ao mesmo tempo, precisamente nas pessoas mais nobres, um prazer que ocultam, a bem dizer: lançam-se com encanto para diante do novo perigo de *morte*, porque acreditam ter finalmente encontrado no sacrifício patriótico da sua vida uma autorização há muito procurada: a de escapar ao seu objetivo... A guerra, para eles, é um suicídio disfarçado” (GC, § 338; p. 217).

Mas Nietzsche não se detém no desmascarar do sofrimento e da vontade de sofrimento subjacentes às formas de ideal ascético – manifestas, entre outras, na religião da compaixão, na moral de abnegação e de renúncia, na vontade de verdade da ciência moderna e nos ideais utilitaristas de bem-estar em geral. Pois ao acusar a dor que preside surdamente a existência, Nietzsche termina por fazer a exaltação de uma existência irreconciliada. Acusando o efeito narcotizante das formas ascéticas de pensar e agir, ele recai por fim no panegírico da dor como estimulante da existência. Como entender este salto rumo à glorificação da crueldade, rumo à conclamação do mal? Como entender este salto que vai da denúncia do que se passa de forma velada e inconfessa para a exaltação do que se assume de forma escancarada? Deveríamos vê-lo, talvez, como uma espécie de máscara ostentada de forma provocativa, visando assim “intensificar” o sofrimento em reação à apatia reinante, a qual só faz alimentar a dor surda da existência? Mas isto não seria conceder demais ao efeito retórico?

Não está aqui em ação uma transfiguração estética do que, mesquinho e feio enquanto inconfesso, passa a ser enaltecido e embelezado quando assumido abertamente? Uma justificação estética da existência em tudo análoga, quanto aos seus efeitos, àquela levada a cabo pelo ideal ascético? Acompanhado Christoph Türcke, bem poderíamos compreendamos esta transfiguração como uma reação desesperada, mediante a qual a lucidez crítica e percuciente de sua filosofia assume os traços dogmáticos de uma metafísica, bem expressos nas doutrinas da vontade de potência, do *Übermensch* e do eterno retorno. Pois temos aqui a mesma passagem que vai do desmascarar da crueldade e da vontade de domínio, subjacentes ao “puro espírito”, para a glorificação desta crueldade que tem lugar na sua doutrina da vontade de potência. Mudando o sinal da fórmula estoica, Nietzsche vem a asseverar que, na medida em que prazer e desprazer estão intimamente ligados, é preciso saber contar com o máximo de desprazer para auferir da vida o máximo de prazer (cf. BM, § 12 - *Do objetivo da ciência*). “Porque a felicidade e a desgraça são duas irmãs gêmeas que crescem juntas, ou, como sucede convosco, que se apequenam juntas” (GC, § 338 - *A vontade de sofrer e os compassivos*, p. 216). O mal, a hostilidade e as adversidades são, então, condições apenas aparentemente

desfavoráveis para a exuberância e o florescimento da vida: “O veneno que mata as naturezas fracas é um fortificante para as fortes; por isso não lhe chamam veneno” (GC, § 19 - *O mal*, p. 55).

Mas como distinguir o clamor das naturezas doentias, que reclama surdamente por mais sofrimento, do brado enérgico das naturezas fortes, que exalta os males da existência como estimulantes? Esta convergência não escapa a Nietzsche. Sabemos de que modo pretende resolvê-la: os primeiros sofrem de um *empobrecimento da vida*, por isso necessitam de bálsamos para seus sofrimentos e “pedem à arte e ao conhecimento repouso, silêncio, o mar calmo, o esquecimento de si ou, no outro pólo, a embriaguez, o frenesi, o abalo e a loucura” (GC, § 370 - *O que é romantismo*, p. 267). Arte esta que assume a forma de religião ou de ciência ao renegar sua própria natureza artística em nome da posse reconfortante de uma verdade última. Já para os segundos, o sofrimento é o imperativo de uma *superabundância vital*; eles pedem à arte e à filosofia um estimulante adjuvante de seu crescimento, “reclamam uma arte dionisiaca e querem, concreta ou abstratamente, uma visão trágica da vida” (*Ibidem*).

Distinção que, como tantas outras presentes na obra nietzschiana, não se mostra isenta de contradições. Afinal, tanto desnuda quanto sob a roupagem de religião e ciência, a arte vem a ser requerida como uma espécie de fortificante, um *medium* capaz de nos fazer mais resistentes ao sofrimento. Nietzsche ele mesmo nos assegura que há um ponto de verdade na mentira do ideal ascético, notadamente aquele segundo o qual, oferecendo a menor superfície possível ao sofrimento, evitando a exposição desarmada à dor, ele nos torna efetivamente mais resistentes ao sofrimento, seja pela idealização epicurista, seja pela carapaça estoica. Há assim uma sabedoria instintiva nesta estratégia de amainar as velas da vida quando da aproximação de tempestades, que, do contrário, nos levariam a pique; ela nos permite extrair força de nossa fraqueza (cf. GC, § 318 - *Sageza do sofrimento*). E não foi justamente a disciplina do grande sofrimento que criou todas as sublimações humanas, vale dizer, toda astúcia e engenho do espírito capazes de fazer face à desgraça e à miséria? “O seu engenho e a sua coragem para enfrentar, agüentar, interpretar, aproveitar a desgraça e tudo o que jamais lhe foi dado de profundo, de mistério, de máscara, de espírito, de astúcia, de grandeza: não lhe foi dado isso sob o sofrimento, sob a disciplina do grande sofrimento?” (BM, § 225).

Morituri te salutant

Que nos seja perdoado não só o destempero destas linhas, mas também a cruel indelicadeza daquele que, sabendo das muitas virtudes que poderia louvar, vai logo pondo o dedo na ferida mais dolorida. E acusando que, assim como Schopenhauer, também Nietzsche manteve afinal uma atitude fundamentalmente

socrático-cristã em face da morte - muito embora a tenha reelaborado a seu modo.

Contra Schopenhauer esta acusação nada tem aliás de impertinente. Sabemos o quanto considerava sua doutrina a verdadeira filosofia cristã, e como admirava a postura de Sócrates na hora derradeira. Morrem de boa vontade os homens verdadeiramente bons, cuja sabedoria reitera o *memento mori* cristão, *quia pulvis est et in pulverem reverteris*, pó ante Deus, pó diante da suprema Vontade. A estes foi dado compreender o que seria mais digno e melhor de se desejar. De posse da revelação de Sileno, adquirem a serena impassibilidade própria do sábio, elevam-se a seu modo morrendo para a vida: “Estirpe miserável e transitória, filhos do acaso e da fadiga, por que me forças a dizer o que para ti seria preferível não ouvir? O melhor de tudo é totalmente inatingível para ti: não ter nascido, não ser, ser nada. E o melhor, em segundo lugar, é, para ti, morrer logo”¹³. Nada surpreendente, afinal, que em face da morte esta metafísica ateísta perca o gume, mostrando-se afinal precisamente como metafísica: ao erigir a vontade em princípio, Schopenhauer termina por negar a própria vontade enquanto coisa em si cega e sem razão, quer dizer, termina por idealizá-la¹⁴.

Mas, com respeito a Nietzsche, a coisa toda muda de figura, ou não? Pois aí mesmo, na vontade de nada do ideal ascético, nesta manifesta aversão à vida, Nietzsche descobre latente, porquanto renegada, uma renitente vontade de vida: “Pois o homem prefere ainda querer o nada a nada querer”, são as últimas palavras de sua *Genealogia da Moral*. Com sua metafísica de artista, aquela sabedoria pessimista de Sileno converte-se na fruição apaixonada da vida, sublime como o gozo de uma obra de arte. Com ele sim, a partir do desmascarar das ilusões metafísicas do além-mundo como demasiado humanas, passamos a experimentar vivamente a dor de nossa finitude e a tragédia de nossa existência, antes entorpecidas, e despertamos efetivamente para a fruição apaixonada de cada instante passageiro, quer de dor mais profunda, quer de prazer mais fulgurante. Contudo, na medida em que a experiência plena da finitude da vida deve nos incitar tanto quanto a promessa da eterna bem-aventurança, o morrer transfigurado em êxtase torna-se jubiloso como a vida. Não estaria atuando aqui, pelo avesso, uma neutralização da angústia da morte para todos os efeitos equiparável à patrocinada pelo cristianismo de tipo socrático, contra o qual Nietzsche tanto se debateu? Não seria bem fundada a suspeita de que esta disposição artístico-transfiguradora terminaria por recair na justificação das mazelas da existência no seu todo? Trata-se, enfim, da questão já antiga relativa

¹³ Nietzsche, F. *El origen de la tragedia a partir del espíritu de la música*, p. 40.

¹⁴ A este respeito, no apêndice “O Morrer de Boa Vontade” empreendemos a tentativa de desentranhar, das entrelinhas do discurso schopenhauriano sobre a morte, o materialismo que sua metafísica da vontade não foi capaz de assumir.

à nietzschiana justificação estética da existência, aqui em face da morte. Na dialética atuante entre a graça e a gravidade da arte [*Heiterkeit* versus *Ernst*], não teria Nietzsche sucumbido ao momento da transfiguração artística do horror em beleza, bem expresso nos versos de Hölderlin: “*Die Scherzhaften: ‘Immer spielt ihr und scherz? ihr müßt! o Freunde! mir geht diß / In die Seele, denn diß müssen Verzweifelte nur’*”¹⁵ Não que tenha desconhecido que a alegria de viver só se manifeste verdadeiramente radiosa a partir de um fundo de tristeza e de morte. Muito pelo contrário, foi este justamente o conhecimento que teve que experimentar na própria carne. Contudo, não deixa de girar no vazio esta reviravolta da negação para a afirmação jubilosa de uma existência cujos padecimentos objetivos, impostos ao indivíduo isolado, não dependem exclusivamente dele, mas se prendem a um sistema de vida econômico-social que Nietzsche não põe em questão. Porque sabe estar a um passo da franca negação da vida, a afirmação nietzschiana resulta ser ainda mais desesperada. Não por outra razão soa tão lancinante este seu grito de amor à vida. De Schopenhauer para Nietzsche, os gonzo da existência continuam girando em torno do indivíduo isolado, que acredita poder decidir, pelo golpe exclusivo de sua vontade, mortal ou vital, da sorte de uma existência muito mais abrangente que ele mesmo e determinada por princípios que se põem fora de seu campo de visão - a exemplo do princípio de troca e equivalência do sistema econômico vigente, em que deita raízes o princípio de identidade lógica contra o qual Nietzsche tanto se debateu.

Viver de tal maneira que se fosse capaz de, a qualquer momento, por fim à própria vida. Não é este o comportamento que se impõe a todo aquele que,

¹⁵ Tudo bem considerado, não fazemos mais do que levar adiante um pressentimento manifesto pelo próprio Nietzsche no “Intento de autocrítica”, escrito em 1886 como prólogo à reedição do *Nascimento da Tragédia*. Ali, debruçando-se sobre este seu escrito de juventude, pressente o pendor consolador que ele, então um discípulo assumido de Schopenhauer, concedera à arte, e mesmo àquela arte dionisiaca florescente sob o signo de uma existência vigorosamente trágica: “Não havia de ser necessário que o homem trágico dessa cultura, ao educar-se a si mesmo para a seriedade e para o horror, tivesse que desejar uma nova arte, a arte do consolo metafísico, a tragédia [...]?” (*El origen...*, p. 29) Defendendo-se de tal pressentimento, este Nietzsche agora mais maduro, autor de *Zarathustra*, afirma em contrapartida a arte de saber gargalhar dionisiacamente ante à visão trágica da existência, a arte de saber fruir apaixonadamente uma existência irreconciliada. Ora, mas mesmo esta “arte” consagrada no seu *Zarathustra*, que entende mandar definitivamente para o inferno toda sorte de consolação metafísica, mesmo ela não deixa de recair numa sorte de transfiguração redentora dos horrores da realidade, proporcionando a seu modo embriaguez e consolo. Ela continua desempenhando o mesmo papel, reservado à arte dionisiaca, de dominar “artisticamente” o horrível e o absurdo da existência ao mostrar-se capaz de auferir prazer estético do feio, do horrível e do dissonante próprios à visão trágica da vida.

desde Nietzsche, pretende seguir vivendo? “Oh, como posso ainda suportar viver?! E como agora suportaria morrer!”. O fascismo latente em seu tempo desenha os traços totalitários de nossa época, em que a vida individual se vê, a todo instante, ameaçada no seu ser pela incapacidade radical de determinar a si mesma. Époça em que ninguém, em sã consciência, pode reivindicar para si o estatuto da autonomia vital ao indivíduo: “em princípio, todos são objetos, até mesmo os mais poderosos” (GS 4, p. 41; MM, p. 31; § 17 - *Reserva de propriedade*). Ora, é este pressentimento aguçado da aniquilação individual em curso que reverbera tão dolorosamente na obra de Nietzsche: “Isto emergiu como uma triste verdade na entusiástica doutrina da morte voluntária do *Zarathustra*. A liberdade contraiu-se na pura negatividade, e aquilo que, à época do *Jugendstil* chamava-se morrer belamente reduziu-se ao desejo de abreviar a infinita humilhação do existir, bem como a infinita aflição de morrer, em um mundo no qual há muito tempo há coisas piores a se temer que a morte” (*Ibidem*).

Como se entende, fazemos nossas as palavras de Adorno segundo as quais a idéia de uma plenitude vital, à qual se poderia associar a de uma morte justa e venturosa, revela-se vã em razão de sua monstruosa desproporção com a morte patente na frieza mortal do princípio de autoconservação, na fria indiferença do *principium individuationis* vigente na sociedade administrada. A satisfação dos desejos e das esperanças do indivíduo isolado nunca se cumpre, quanto mais se consoma em meio à voragem insaciável do sistema de intercâmbio imperante, que tudo aniquila na equivalência total. A possibilidade de viver plenamente até o fim e então morrer satisfeito vê-se expulsa da totalidade administrada.

*

Então, no derradeiro momento, já sobre seu leito de morte, Sócrates deu com a língua nos dentes e pronunciou a frase terrível, apenas aparentemente ridícula em seu prosaísmo. “Devemos um galo a Esculápio”, disse ele, e Nietzsche, virando a frase pelo avesso, soube nela perscrutar o verdadeiro juízo socrático sobre a vida: a vida é portanto isto, uma doença. Eis aí, também Sócrates, no fundo, sofre com a vida, também ele, como tantos outros, mostrou-se afinal incapaz de desfrutá-la intensamente. Pois a morte só pode ser acolhida com supremo beneplácito para os que têm a vida na conta de um mal, de uma doença; para estes a morte só pode afigurar-se um bem, ou um mal a mais, o derradeiro de uma série que é bom saber que vai findar com ela um dia. Disto, afinal, já nos davam notícia os antigos: “É belo morrer quando a vida é opróbrio; não viver é melhor do que viver desgraçado”.

A vida de todos os que não temem a morte, porque acreditam nada ter a perder com ela, há muito já sucumbiu a ela, há muito não passa de uma sombra que a morte ratifica. Não temem a morte porque vivem no temor de viver, e se

meditam profundamente na morte é para fortalecer sua crença numa realidade última, descortinada pela morte, em face da qual a vida, com seus tormentos, se dissipa no nada da vaidade. Em contrapartida, “um homem livre pensa em tudo menos na morte, e sua sabedoria é uma meditação não sobre a morte, mas sobre a vida”, tal como nos assevera Espinosa em sua *Ética*. De modo que Nietzsche, num outro aforismo, declara alegrar-se - certo que não sem uma boa dose de ironia - por constatar que a imensa maioria dos homens, integralmente absorvidos pelas atribulações de sua existência mundana, não se sintam levada a pensar na morte, ou melhor, a nela meditar profundamente como destino último da vida: “Quantos prazeres, impaciências e desejos, quanta sede de vida e de embriaguez de vida nascem aqui a cada instante! E contudo, que silêncio depressa terá recoberto todos estes barulhentos, todos estes vivos, todos estes ávidos! Como se vê bem atrás de cada um desenhar-se sua sombra, o seu obscuro companheiro de caminho! [...] Sinto-me feliz por ver que os homens se recusam terminantemente a querer pensar na morte” (GC, § 278 - *O pensamento da morte*). Mas esta sua declaração de alegria vai carregada de ironia, bem adivinhamos, ainda mais porque acrescenta a seguir, em conclusão do aforismo: “Gostaria de contribuir para lhes tornar a idéia da vida ainda mil vezes mais digna de ser pensada” (*Ibidem*). Nietzsche compreende muito bem que esta atividade frenética, ávida e impaciente, tem um agulhão que não é o agulhão do puro desejo de viver, mas sim o do medo da morte. Todos correm a toda pressa buscando fugir da morte, furtando-se do pensamento da morte: “E todos, todos imaginam que o passado não é nada, que o futuro próximo é tudo: de onde esta pressa, estes gritos, esta necessidade de se ensurdecer e de se auto-enganar que os domina? Cada qual quer ser o primeiro neste futuro, e, contudo, a morte, o silêncio do túmulo, é a única certeza que ele oferece que possa ser comum a todos” (*Ibidem*). Porque não suportam absolutamente pensar na morte que instintivamente lhes apavora, esquivam-se igualmente de uma vida mais plena e valorosa, ou, pelo menos, de “uma idéia de vida ainda mil vezes mais digna de ser pensada” (*Ibidem*).

Que idéia de vida é esta tão mais digna de ser pensada senão a de uma vida que, de tão intensa e apaixonadamente vivida, exultaria diante da possibilidade de seu eterno retorno? Senão aquela capaz de sair vitoriosa na provação do peso mais pesado: “Esta existência, tal como a levas e a levaste até aqui, vai-te ser necessário recomeçá-la sem cessar; sem nada de novo, muito pelo contrário! A menor dor, o menor prazer, o menor pensamento, o menor suspiro, tudo o que pertence à vida voltará de novo a repetir-se, tudo o que há nela de indizivelmente grande e de indizivelmente pequeno, tudo voltará a acontecer, e voltará a verificar-se na mesma ordem, seguindo a mesma impiedosa sucessão...” (GC, § 341 - *O peso mais pesado*). Esta então a vida infinitamente mais digna de ser vivida, amada tão ardorosamente em todos os seus momentos

que seríamos tomados de júbilo, ao invés de desespero, ao saber que a eterna ampulheta da vida será invertida sem descanso, tudo outra vez, *da capo*.

Fazer o lume da vida arder tão intensamente que até mesmo a noite da morte se esclarecesse, amar a vida e a si mesmo tão febrilmente que até mesmo com a morte se deleitasse... Mas se a vida se afigura realmente um bem a ser desfrutado até o caroço, e a morte é este caroço insosso, senão intragável, a acusar seu fim inapelável, como deixar de senti-la como um mal? Voltando contra Nietzsche seu próprio argumento, como não ver atuando também aqui um esforço desesperado de neutralização do mal? Não é a morte, então, precisamente o Mal, entendamos, o veneno mais letal, sim, para as naturezas fracas, mas um possante fortificante para as fortes? (cf. GC, § 19 - *O Mal*). “Há homens, contudo, que quando se aproxima o grande sofrimento, ouvem a ordem contrária e nunca têm ar mais altivo, mais belicoso, mais feliz, do que quando chega a borrasca, que digo eu! É a própria tempestade que lhes dá os seus mais altos momentos! São os homens heróicos, os grandes ‘pescadores da dor’, esses raros, esses excepcionais, de que é preciso fazer a mesma apologia que se faz para a própria dor” (GC, § 318 - *Sabedoria do sofrimento*). “É que a coragem é o melhor matador [...]. A coragem mata também a vertigem ante os abismos; e onde o homem não estaria ante abismos? O próprio ver, não é ver abismos? [...] Mas a coragem é o melhor matador, a coragem que acomete; ela mata ainda a morte, pois exclama: era *isso* a vida? Pois muito bem! Mais uma vez!” (Z - *Da visão e do enigma I*; vol. 4, p. 199). Sorver o amargor da morte como quem bebe sedento do cálice da vida até a última gota, sem qualquer temor, mais ainda, como quem aspira vigorosamente a um fortificante: como então desembaraçar-se, nesta derradeira reviravolta, da imagem de Sócrates moribundo e de sua oferenda a Esculápio? Pois agora, neste momento em que a areia escoia toda, o homem que está por vir, exultante com eterno revirar da ampulheta, nada mais receia, anseia. Não temos aqui, afinal, uma delirante transfiguração da morte em vida, de dor em alegria, que tem tudo de socrática?

Sim, contra a morte lenta dos pregadores da paciência para com tudo o que é terreno, a morte deve ser, é certo, um aguilhão que se mostra aos vivos como uma promessa. Esta morte, que não hesita em levar tudo o que passou do tempo, aprimora: “Eu vos gabo a minha morte, a morte voluntária, que vem a mim quando *eu* quero” (Z - *Da morte voluntária*). Sentir-se livre para a morte e saber-se livre na morte: “Assim quero eu mesmo morrer, para que, meus amigos, por amor meu, ameis mais a terra; e à terra quero voltar, para ter paz naquela que me gerou”. Mas não fosse por esta “bola de ouro” que Nietzsche tanto preza lançar a seus herdeiros, haveria então razão para se demorar um pouco mais aqui embaixo?

Acolher a morte serenamente, até mesmo com certa doçura, dizendo-se: “Estou maduro para ela”, eis do que se mostra capaz o artista sempre que conclui um período de sua vida, vida esta que sua obra recorta: “Não é a

expressão de um cansaço, mas antes de uma certa doçura, clemência de outono ensolarado que a obra e a sua maturidade sempre deixam no artista. O ritmo da vida diminui, torna-se espesso e pesado como mel, diminui até o longo ponto de suspensão, até à *fé* no longo ponto de suspensão” (GC, § 376 - *As nossas lentidões*). Esta lentidão, portanto, que Nietzsche tanto condena nos espíritos pretensamente profundos, nos “lerdos do conhecimento” (cf. GC, § 231 - *Os “profundos”*), isto é, naqueles “sábios” que tanto amortizaram sua paixão pela vida que nela já repousam como mortos, esta lentidão, dizia, que é como um réquiem quase eterno, então também se abate por fim sobre o “homem de obras”. Sem dúvida Nietzsche vislumbrou o perigo que residia aí mesmo na apologia destes “pescadores da dor”, no enaltecimento da vida dos grandes artistas: que vida esta, afinal, senão uma vida que se consumiu toda para as obras, que se encerrou inteira nas obras e que nelas enfim repousa – e até mesmo com certa doçura. “Há entre estes os que não deixam partir um dia sem pendurar um pequeno hino de louvor na orla do manto que se afasta” (HH, prefácio livro 2, § 5; *Pensadores*, p. 89). Como não se lembrar neste ponto, *suave mari magno*, da “felicidade de um olhar que viu apaziguar sob seu olhar o mar da existência”, felicidade em tudo semelhante àquela inventada por alguém que, como Epicuro, sofria sem descanso? (cf. GC, § 45 - *Epicuro*). Como não se chocar diante da surpreendente ambigüidade do aforismo “*Sub specie aeterni*”? “A — Tu te afastas cada vez mais dos vivos: não tardará muito para te riscarem de suas listas! B — É o único meio de participar do privilégio dos mortos. A — Qual privilégio? B — Nunca mais morrer” (GC, § 262 - *Sub specie aeterni*). Pois quem melhor se enquadra no papel do segundo interlocutor? Seriam os “profundos do espírito” ou os “homens de obras”, estes artistas da vida?

Mas justo quem? Nietzsche!? Querer-se imortal numa obra? Ele, justo ele, para quem o “morrer pela verdade” era o que propriamente depunha contra o vigor desta verdade, o que justamente acusava a debilitação desta verdade? Não, ele certamente não se deixaria queimar por esta “verdade”, como aliás por qualquer outra opinião, mas talvez, sim, se deixasse morrer em nome do livre sustentar e mudar de nossas opiniões, em prol da libertação desta obsessiva vontade de verdade que exige de nós o morrer em seu nome. Sim, ele certamente se deixaria consumir até a loucura por uma obra que, traduzindo um anseio criador pelo mais distante, correspondesse a seu combate vital pela superação do homem. Imortal não certamente numa “obra”, no sentido canônico e tradicional do termo, ele que via em seguidores e discípulos a maior ameaça que pudesse pesar sobre o fulgor de seu pensamento mais lancinante. Mas que a melhor parte de si mesmo permanecesse salvaguardada em sua obra, isto não deixou de acalentar: “O melhor número é tirado pelo autor que, quando velho, pode dizer que todas as idéias e sentimentos fecundos, fortificantes, exaltantes, iluminadores, que o habitam continuam a viver em seus escritos, e que ele já não é mais que cinza grisalha, enquanto o próprio fogo está a salvo e transmitido

para todo mundo” (HH, § 208). “O pensador, e também o artista, que salvaguardou a melhor parte de si mesmo em sua obra experimenta uma espécie de alegria maligna quando constata que seu corpo e seu espírito vão sendo arruinados e consumidos pelo tempo, um pouco como se, escondido no seu canto, visse um gatuno tentando abrir seu cofre, sabendo que este cofre está vazio e que todos os seus pertences de valor estão guardados em segurança” (HH, § 209). O quanto então, somos levados a suspeitar, esta vida não se viu pois forçada a se retirar num nicho imaginário tecido com os fios bem reais do prazer e da dor? O quanto não precisou furtar às mãos das parcas o fio de sua própria vida para com ele tecer a obra que se crê vida, artificiosa o bastante para, nela enredando a morte, gozar da morte como quem goza da própria imortalidade? O quanto, em duas palavras, não teve que alienar-se da vida para, como ficção que não pode morrer, poder loucamente zombar da morte?¹⁶

Ora, uma maldição que faça jus ao nome deve ser realmente reconhecida e sentida como tal, e não alucinadamente como benção. Caso viesse a ser fruída, deixaria por isso mesmo de ser sofrida como maldição. Em lugar desta volúpia tão eufórica quanto delirante com que Nietzsche pretende gozar da maldição de nossa finitude, aligeirando o peso mais pesado, seria preciso que esta nossa irremediável finitude acolhesse uma nota doída de melancolia. E em nome do amor mais conseqüente a todo instante fugidio de nossa vida. Cito, a propósito, um apontamento tardio de Horkheimer, presente em *Notizen 1949-1969*, que poderíamos ler como uma réplica ao célebre aforismo nietzschiano do peso mais pesado: “Se fosse possível que alguém dez, cem, um milhão de anos depois da morte, no momento em que tenha se tornado pó, verme, nada, pudesse reconquistar seu eu e a recordação, e pudesse voltar a ver o dia de amor que vive hoje, e compará-lo com o nada que ele é então, se isso fosse possível, experimentaria então o anseio nostálgico [*Sehnsucht*] por este paraíso que nunca chegará para ele. O que sentiria vale já na vida para cada noite, cada final de tarde, cada transitório momento de felicidade, e quem o sabe incorpora a experiência à espera do despertar e da permanência, permitida para o lapso da vida, em contraste com o nada. Sobre o amor futuro se abate uma sombra, a

¹⁶ Não são justamente os sofrimentos mais intensos que profetizam, posto que resultam do acurado pressentimento do inimigo mais temido? É o próprio Nietzsche que nos faz esta observação percuciente. E não foram as seguintes palavras, que encerram um caráter profético sobrenatural, deixadas por alguém que efetivamente sofria ao extremo com o último minuto? “As tempestades são o meu perigo: virei a ter a minha que me há de matar [...]”? Ou apagar-me-ei como lâmpada que não espera ser soprada pelo vento, mas morre cansada e satisfeita consigo? Como lâmpada que consumiu todo seu azeite? Ou, enfim, apagar-me-ei a mim mesmo *para não arder até o fim*? (GC, § 315 - *Do último minuto*). A premonição aqui manifesta também pode ser lida, embora de forma mais cifrada, no fragmento *O louco*. É o que faz Christoph Türcke no belo livrinho já mencionado.

maldição de que não existe a permanência, a maldição da extinção. O amor que empalidece por isso não merece seu nome. O que se rebela contra isso é vão” (*Gesammelte Schriften*, vol. 6, p. 376 - “A maldição é a verdade”).

II

A DIALÉTICA LEVADA A TERMO

*Põe as minhas lágrimas no teu odre;
não estão elas no teu livro?*

Sl, 55:9

Mas volvamos às palavras. Elas nos dizem tudo, e no entanto não são coisa alguma. Afinal, por que é que o banco se chama banco? Pergunta infantil que não tem nada de ingênua. E o que é a experiência metafísica?, pergunta-se por sua vez Adorno, na última secção de sua *Dialética Negativa*, apropriadamente denotada “Meditação sobre a metafísica”. Nada, escreve ele, senão a felicidade que nos prometem os nomes de lugarejos como *Otterbach, Watterbach, Reuenthal, Monbrunn*. “Parece que se chegássemos até estes lugares, algo se realizaria, como se este algo existisse. Contudo, uma vez lá, a promessa foge de nós como o arco-íris” (*GS* 6, p. 366; *DN*, p. 373). *Otterbach, Watterbach, Reuenthal, Monbrunn*, que nos dizem estes nomes, a nós, brasileiros de língua portuguesa? Busquemos nomes semelhantes, sempre é possível encontrar semelhanças, e imaginemos lugares de nomes paradisíacos como Ribeirão da Alegria, Monte Feliz, Campo Belo, Olho d’Água. Mas baixemos do céu ao inferno, sempre no lombo das palavras. Pois assim como podem nos prometer a felicidade mais sublime, são capazes de nos precipitar no abismo de Auschwitz. Sim, mas também aqui as palavras mentem, nomeando o que não pode ser nomeado. E sobretudo aqui, deveria dizer, porque ante a dor inominável sua eloquência é um sacrilégio. É preciso pois saber guardar silêncio, mas não porque sobre isso não se possa falar, e sim porque só assim isto, que não se contenta com palavras, poderia vir a exprimir-se verdadeiramente, como que por sua própria voz, na irrupção do momento corporal de insuportável dor física. Aliás um pouco antes, naquela mesma secção da *Dialética Negativa*, Adorno perguntara-se, certo que com outras palavras, o que seria uma experiência autenticamente materialista: “Aquele que conseguisse recordar-se daquilo que as palavras *Ludbach* e *Schweinstiege* lhe evocou, quando as ouviu por vez primeira, se acharia certamente mais próximo do Saber Absoluto do que está o capítulo hegeliano correspondente, o qual, depois de prometê-lo ao leitor, acaba

por fraudá-lo pela supremacia da razão” (GS 6, p. 359; DN, p.366). Luderbach e Schweinstiege, busquemos outra vez transpor estes nomes, isto é, descobrir correspondentes neste jogo de semelhanças. Quem sabe, Rio das Mortes, Sumidouro, Charco das Carcaças, palavras enfim que recendem ao fedor do cadáver em putrefação, que exprimem o logro da límpida assimilação da morte, a mentira da plena transfiguração dos restos mortais em espírito, sem resíduo algum. São palavras em que o reprimido pela educação e pela cultura vem à tona. E isto é o que, hoje em dia, mais importa, este saber inconsciente que sussurra no ouvido das crianças.

Cito frases e palavras de Adorno. E, no entanto, como certamente não escapou a vocês, nelas reverberam profundamente os termos de Nietzsche. Em plena consonância com Nietzsche, Adorno reitera que a outorga de um caráter absoluto ao espírito, auréola da cultura, foi o mesmo princípio que violentou incessantemente o que simulava expressar. “Ah, a razão, a seriedade, o domínio sobre os afetos, [...] como foi alto o seu preço! Quanto sangue e quanto horror há no fundo de todas as ‘coisas boas’!...”. E com mais forte razão, assevera Adorno, desde que este juízo nietzschiano a respeito da pretensa pureza do Espírito viu-se confirmado de forma assombrosa pela marcha cruenta da história. A imagem gloriosa e dignificante que o Absoluto pretende fazer de si mesmo não se sustenta e se arruína diante do que se apresenta na história como Mal absoluto: Auschwitz e a dor inconcebível. Não resta, pois, à metafísica outra saída senão a do materialismo, caso anseie verdadeiramente dar voz à dor física insuportável a que a história expõe os indivíduos.

O pressentimento aterrador de que aquilo que deve ser conhecido jaz antes no mais baixo e degradado do que nas sublimes alturas do espírito, este pressentimento foi precisamente aquele que Nietzsche proclamou à luz do dia pela primeira vez. Entre outras, a secção “Idealismo como fúria” [*Idealismus als Wut*] da *Dialética Negativa* pode ser lida como um autêntico panegírico consagrado ao pensamento de Nietzsche. Ele foi germinal na história da filosofia porque quebrou o sortilégio [*Bann*] que pesava, e ainda pesa, sobre o pensamento ocidental. Com ele, o espírito volta-se radicalmente contra si mesmo, sondando vertiginosamente seu fundamento mais sem fundo. De sua confiança em superar o conceito pelo próprio conceito, descortinou a verdade para além do círculo encantado em que se obstina, como sistemática idolatria de si mesmo. Isto é, descortinou como verdadeiro o que ele mesmo oprime, despreza e rechaça¹⁷. Rompeu assim o ponto de vista por excelência da

¹⁷ Na medida em que alcança refletir sobre si mesma, a racionalização deixa de ser o que Adorno, na esteira de Kant, chama amiúde de “mal radical”. Por vezes, Adorno refere-se a Auschwitz como “Mal absoluto”, e a semelhança aqui não é certamente fortuita, como não é fortuito que considere nosso próprio mundo - cujos traços mais

experiência espiritual, exemplarmente ilustrada pelo cientificismo, experiência à qual Adorno se refere, de forma intencionalmente chocante, como “aquela do comensal com respeito ao assado [*des Essers zum Braten*]” (GS 6, p. 41; DN, p. 38). O homem, carnívoro faminto, regido por seu instinto de auto-conservação inconferido (por sua cega vontade de domínio, poderíamos acrescentar), vê como mau todo ser do qual deseja se apoderar e que lhe resiste: “Todo ser vivo que se pretende devorar tem que ser mau” (GS 6, p. 33; DN, p. 30). Numa formulação perturbadora, capaz de nos despertar para o quão inconsciente é o espírito que nos domina, Adorno ainda escreve alhures: “Se o leão tivesse consciência, sua fúria contra o antilope seria ideologia” (GS 6, p. 342; DN, p. 347). Tudo o que não é eu, o outro, é natureza, e desde que natureza, inferior, mau, algo que pode e deve ser devorado. Esta, justamente, como dissemos, a maldição [*Bann*] que pesa sobre o espírito reduzido à razão de auto-conservação, maldição para a qual Nietzsche mostrou-se especialmente sensível.

Contudo, como já observamos, seria preciso atentar para a inflexão que o pensamento de Adorno concede às assertivas nietzschianas. Para tanto, gostaria de retomar algumas das indicações aqui já feitas e levá-las um pouco mais adiante, procurando apontar o caminho através do qual o curso da reflexão adorniana extravia-se da nietzschiana. Assim, começo por observar que Adorno, nesta retomada da genealogia da moral, inverte os termos preferenciais da exposição nietzschiana, o que é bastante significativo: ele não nos diz que são os fracos que, para consolar-se da sua impotência e acomodar-se a ela, vêem-se como bons ante a maldade dos fortes, mas sim, ao contrário, que são os dominadores que, como justificação de sua crueldade, impingem o estigma de maus àqueles sobre os quais exercem violência. A propósito, no que diz respeito ao ascetismo, seria preciso notar que Adorno não compartilha sem reservas as invectivas de Nietzsche contra o ideal ascético. Escreve ele na *Dialética Negativa*: “Falso é o ascetismo que o espírito exige do outro, bom o seu próprio: na negação de si mesmo se supera” (GS 6, p. 385; DN, p. 391). Seria somente graças a esta auto-negação do espírito finito que ele poderia, conquistando a consciência de si, aperceber-se das faltas da existência obstinada em si mesma, tomando distância do princípio orientado cegamente para a dominação da natureza. É quando pode sentir-se permeável à violência intrínseca a seu caráter sublime, à culpa pelo fato de sua supremacia corresponder à degradação material.

Passando ao plano da teoria estética adorniana e recapitulando brevemente de que forma esta teoria procura tomar distância da metafísica de artista nietzschiana (o que sondamos na segunda parte), relembremos que quando Adorno afirma ter o belo surgido do horrível, antes que o contrário, a frase de

marcantes desenham perfeitamente a caricatura de um campo de concentração - como prisioneiro do sortilégio da racionalização.

inequívoco sabor nietzschiano não perde seu caráter aterrador. O que encontra confirmação na passagem, também da *Dialética Negativa*, em que Adorno escreve que “o espírito tende a converter-se em absoluto no momento em que se põe a alegrar-se consigo mesmo, como o Zaratustra de Nietzsche” (*GS* 6, p. 41; *DN*, p. 38). O movimento, neste sentido contrário a uma estilização/transfiguração do horror em beleza, é o pano de fundo das suas constelações temáticas do “teor de verdade” das obras de arte, de sua natureza mortal, somente graças a qual ela, a arte, pode tomar parte na reconciliação. Também para Adorno a arte é, assim como a moral e o amor sublime, uma máscara em que a natureza “reaparece transformada e se torna expressão de seu próprio contrário” (*GS* 3, p. 287; *DE*, p. 232). Paradoxalmente, contudo, Adorno insiste em que através desta máscara edulcorante não deixa de se manifestar a essência da natureza desfigurada: “a beleza é a serpente que mostra a ferida em que outrora se deu a picada”¹⁸ (*Ibidem*). Este duplo sentido afirmado (segundo o qual a dominação transfigurada em beleza é também promessa de reconciliação em vista de sua aparência mortal) não encontra, ao que me parece, correspondência em Nietzsche. Doloroso é o sentimento do que se afigura verdadeiramente belo pois no seu brilho, posto que aparente, reluz a alegria da felicidade de que se descobre privado.

Mas o tópico que a partir de agora nos interessará mais de perto concerne ao momento corporal subjacente às formas de elaboração conceitual. Ora, nunca é demais lembrar que a máxima de Xenófanes citada por Adorno, “o desejo é um péssimo pai para o pensamento”, é o próprio fio condutor do pensamento ocidental desenrolado por Nietzsche de Sócrates até os dias do triunfo da ciência moderna. Quando Nietzsche acusa o ressentimento de que se nutre todo o racional, quando desnuda a vingança que move tudo que é espiritual contra as forças instintuais da natureza, não percamos de vista que aquilo que o espicaça sobremaneira é o mascaramento deste domínio baixo das pulsões, o qual perdura, renegado e esquecido, em tudo o que se pretende elevado e profundo. Mas se perdura, para Nietzsche, é numa forma reativa e por isso degenerada que cumpre denunciar. O puro espírito é a pura mentira precisamente porque se origina da introversão das pulsões mais vitais, do recalçamento da vontade de dominação reinante na natureza, aprofundando e racionalizando a crueldade que é preciso assumir para além de bem e de mal¹⁹. Assim também Adorno, quando escreve que todo pensamento encerra uma necessidade vital. Mais uma vez,

¹⁸ “*Schönheit ist die Schlange, die die Wunde zeigt, wo einst der Stachel saß*”.

¹⁹ Parece-me, assim, mais do que acertada a apreciação de Gerhard Schweppenhäuser segundo a qual, “numa sociedade essencialmente fundada na violência e na exploração, a violência que se estampa na face é muito mais inocente que aquela que se racionaliza como bem” (*Ethik nach Auschwitz*, p. 172). Este o momento de verdade manifesto na brutalidade da filosofia da moral nietzschiana.

porém, seria preciso atentar para a inflexão que o texto da *Dialética Negativa* concede às teses nietzschianas, de modo a compreender como este pensar contra si mesmo, capaz de se abrir para as pulsões mais vitais a ele subjacentes, pode afinal se fazer sem abrir mão de si, ou, por outras, pode alimentar o anseio pela redenção do que se viu por ele renegado graças a categorias que não lhe são alheias: “Desde que exige ser negada pelo pensamento, e que precisa nele desaparecer para satisfazer-se realmente, sobrevive nesta negação, representando, no núcleo pensante mais íntimo, o que não se lhe assemelha”.

Assim, no desvelar do momento corporal contíguo de todo pensamento, é certo que Adorno, na esteira de Nietzsche, alude aos desejos e aos impulsos corporais que estão na base de toda elaboração conceitual, transpostos e tornados assim praticamente irreconhecíveis, e, neste sentido, esquecidos, mascarados, segregados. Diferentemente de Nietzsche, contudo (e este é o primeiro aspecto para o qual gostaria de chamar a atenção), Adorno não sustenta como definitivamente irrecuperável esta transposição metafórica originária de palavras e conceitos: “Como é agradável que existam palavras e sons; não são, palavras e sons, arco-íris e falsas pontes entre coisas eternamente separadas?” (Z, p. 223). Pois penso que Adorno não abandona a esperança de reconciliação entre estes domínios violentamente segregados um do outro, esperança esta fundada no reconhecimento dos vestígios deste momento corporal deixados nas coisas do espírito, por mais desprezíveis que sejam e desprezados que tenham sido. A este respeito, lemos na *Dialética Negativa*: “O aguilhão que o pensamento dirige contra seu material não é somente dominação da natureza tornada espiritual. Uma vez que o pensamento exerce [*üben*] pela síntese violência sobre seu material, ocasiona ao mesmo tempo um potencial que se mantém à espera, e obedece inconscientemente a idéia de retornar aos fragmentos para reparar aquilo que ele mesmo perpetrou [*verüben*]. Este fundo inconsciente torna-se consciente para a filosofia. A esperança na reconciliação acompanha o pensamento da irreconciliação” (GS 6, p. 30-1; DN, p. 27-8). Assim, toda vontade de dominação conceitual (que engendra a irreconciliação por força da imposição de identidade ao objeto) vê-se insistente e involuntariamente acompanhada pelo renitente anseio de reconciliação, anseio este que, tendo sido recalcado, vem à consciência no exercício do pensar autenticamente filosófico. Ademais, o caráter imorredouro de tal anseio nostálgico pela reconciliação prende-se, podemos admitir, à persistência de uma componente mimética presente em toda forma de pensamento, por mais abstrata que ela se queira. Pois mesmo as formas de conhecimento acentuadamente voltadas para a dominação efetivam-se tão-somente em virtude de uma necessária afinidade entre cognoscente e cognoscível - e portanto pela presença indeclinável de uma componente mimética que, por mais que tenha sido proscrita ao longo do processo de esclarecimento, não poderia jamais ser de todo eliminada.

Tal renitência da componente mimética, tal persistência do momento corporal no pensar, é o que assegura que o apelo da dor (que clama passar) e o do prazer (que quer eternidade) pode-se fazer ouvir - desde, é certo, que haja pensamento capaz de expressá-los -, por mais profundamente que tenham sido escamoteados e defraudados. A transposição do corporal para o espiritual abre de fato um abismo, que o pensamento identificador obstinadamente renega, dissuadindo a componente somática que é seu fundamento. Mas justamente porque esta componente nele perdura, podendo se fazer ouvir como momento de prazer e dor que anseia pela redenção, o abismo se faz perceptível, almejando ser superado. Este momento corporal é designado por Adorno, em algumas passagens, como *Hinzutretende*, e é a partir dele que quero chamar a atenção para o segundo aspecto diferenciador. Pois Adorno insiste (o que parece não encontrar nenhuma correspondência na obra de Nietzsche), em que este momento corporal, que sempre acompanha o pensamento, manifesta-se igualmente como reação tangível ante toda abominação, todo horror [*Abscheu*]. Trata-se de uma componente somática irresistível, também ela idiossincrática, refratária a qualquer fundamentação ou justificação racional que se queira, e que nos sobrevém sempre que nos defrontamos com uma dor física insuportável²⁰. Nesta componente somática reside o ético, ou nela ainda sobrevive o ético depois de Auschwitz, para além de todo e qualquer discurso categórico que se possa fazer a respeito. E há algum, a propósito de Auschwitz, que não soe como um sacrilégio?

No imanente jaz o transcendente

À luz do que foi exposto, ganha um contorno singular a noção de dialética advogada por Adorno em sua *Dialética Negativa*, desde que bem lida. Pois seria preciso saber ler sua *Dialética* com a atenção dirigida para a negatividade da sensibilidade segregada no entendimento, vale dizer, atenta à renitência do desejo encadeado no pensamento, assim como à ânsia imorredoura de redenção que habita o que já não tem esperança. Tal lema de leitura, que elege na *Dialética Negativa* o que a torna vizinha de uma teoria estética, talvez seja o

²⁰ Como bem se compreende, tal componente impulsiva, anterior a qualquer fundamentação racional, aparenta-se deveras ao impulso de compaixão tal qual enaltecido por Schopenhauer. Ao mesmo tempo, no que diz respeito a Nietzsche, recordemos que suas invectivas reiteradamente endereçadas contra a compaixão só fazem traír uma natureza profundamente compassiva; são elas, em boa medida, reação de defesa contra o insidioso sentimento de compaixão que o obsediava: “O meu eterno erro consiste em sempre julgar a dor dos outros muito maior do que na realidade é. Desde a minha meninice, a frase ‘Na compaixão estão os meus maiores perigos’ demonstrou-se sempre em mim” (carta a Overbeck, de 14/9/1884).

que mais justiça faça a esta obra animada pela esperança de que a frialdade reinante possa ceder e despertar a simpatia pelo que sofre. Se a “*die Rettung des Hoffnungslosen*” pode apelar para virtudes imanentes à teoria é porque nela perdura o desejo de que, enquanto teoria, justamente se distancia. Seria preciso procurar ler esta *Dialética* como fosse ela um ensaio, o qual, como todo ensaio na apreciação de Adorno, guarda uma ternura pelo singular, resguardando-se de destilar o eterno do transitório: “Níveis de abstração mais elevados nem tornam os pensamentos mais sagrados, nem os fazem mais metafísicos; pelo contrário, estes se evaporam com a progressiva abstração, e o ensaio gostaria de reparar algo desta perda. [...] Mas o ensaio não busca destilar o eterno do transitório, mas antes tornar perene o transitório”²¹ (GS 11, p. 18; NL, p. 21 - “*Der Essay als Form*”).

O mais relevante para a emancipação do cerrado contexto de ofuscação seria conseguir captar os vestígios mais desprezíveis deixados no existente, vestígios cada vez mais relegados ao esquecimento pelo progresso do pensamento identificador. Pois não é senão a partir da matéria e das categorias da própria imanência que se poderia vir a expressar o que a transcende. Se ainda se pode falar que a metafísica sobrevive é no instante de sua queda, e não no salto para o absolutamente outro: “A questão da metafísica torna-se aguda quando se pergunta se [...] ela não sobrevive senão no mais insignificante e desprezível” (GS 6, p. 394; DN, p. 400); “A micrologia é o lugar da metafísica, seu refúgio ante a totalidade” (GS 6, p. 399; DN, p. 405). Daí esta frase surpreendente, em se tratando de uma virtude consignada à metafísica: “Para tanto, ela deve ser versada em desejos”²² (*Ibidem*). Certo que esta metafísica é já aqui a própria dialética negativa, à qual, enquanto constelação, seria dado expressar um Absoluto latente tão-só no material da existência. Dialética esta que, versada em desejos, seria ademais sensível aos interesses materiais dos homens, interesses estes encobertos inclusive nos próprios interesses metafísicos. Assim, o autêntico anseio de transcendência da situação atual não é algo que se atenha a uma apregoada ressurreição do espírito, mas sim algo que promana da ressurreição da carne, da surda materialidade corpórea. Anseio que se consuma no contato mais íntimo com o objeto - por isso mesmo incompatível com o apelo de uma transcendência sacrossanta -, quando se deixa guiar pelo impulso expressivo do sujeito. Daí afirmar Adorno que a condição de verdade do pensar filosófico reside na atenção concedida ao momento somático de prazer e dor, ou melhor, na sua capacidade de abandonar-se à eloquência da dor.

Se a atenção micrológica advogada pela dialética adorniana se faz em favor do momento mimético, ela não se faz, em contrapartida, em detrimento da

²¹ “*Der Essay aber will nicht das Ewige im Vergängliche aufsuchen und abdestillieren, sondern eher das Vergängliche verewigen*”.

²² “*Dazu muß sie sich auf das Wünschen verstehen*”.

elaboração conceitual. Isso digamos, desde já, para afastar a impressão de que o domínio da filosofia equipara-se ao âmbito estético e com ele se confunde. A teoria capaz de fazer justiça ao mais ínfimo e desprezível designado por Adorno não é, com certeza, uma teoria propensa a abrir mão de si mesma, ante a matéria sensível, em nome da apreensão mimética pura e simples; muito menos uma teoria feita de declamar boas intenções e sentimentos para com o desprezado pelo conceito. Não se perfaz sem trabalho do conceito, sem esforço conceitual, uma teoria capaz de corresponder ao apelo exercido pela matéria sensível e corpórea, e, assim, reconhecer como significativo o que foi desprezado como insignificante pelo próprio conceito. Pois é somente uma conversão do olhar teórico - não sua renúncia - que pode tornar relevante o que até então aparentava ser desprezível e insignificante. Com efeito, condena-se à impotência uma teoria que renuncia a si mesma em prol da imagem mimética, almejando, na melhor das intenções, acolher o momento de prazer e dor tornado inexpressivo pela apropriação conceitual. Somente no seio de uma nova configuração ou constelação teórica, aquilo que era relegado como inexpressivo e irrelevante pode vir a ganhar uma significação até então insuspeita, tornando-se então digno de atenção e interpretação. (cf. GAGNEBIN, J. M. *Convergências e divergências metodológicas sobre o método dialético entre Adorno e Benjamin*, mimeo). Isso posto, seria preciso ainda se perguntar, em favor da primazia que esta nossa leitura da *Dialética* concede à componente mimética, se tal reorientação do olhar teórico não deve seu impulso germinal precisamente à reapreciação da relevância da componente mimética. Não será que o apelo exercido pelo micrológico, a atenção concedida ao momento somático de prazer e dor, se encontre na raiz da exigência por uma nova e redentora constelação conceitual capaz de lhe fazer justiça? Tal indagação, que reverte a questão para a tese oposta, deixando-a em suspenso, não deixa de fazer justiça à essa dialética.

A esse respeito, a ambigüidade é de fato notável, e não procura ser dirimida em momento algum. Uma leitura atenta do último aforismo de *Minima Moralia* é exemplar. A filosofia só faz jus a um ponto de vista redentor, lemos ali, na medida em que se abre à perspectiva das próprias coisas em sua indigência imanente (e não quando apela para o transcendente); na medida em logra “produzir perspectivas nas quais o mundo venha a se mostrar em suas alienações, em suas feridas e em suas fraturas, tal como um dia, indigente e deformado, aparecerá à luz messiânica”²³. Embora deva produzir um efeito

²³ Fazendo a citação pouco mais completa deste célebre aforismo final de *Minima Moralia* que parafraseamos: “A filosofia, segundo a única maneira pela qual ela ainda pode ser assumida responsavelmente em face do desespero, seria a tentativa de considerar todas as coisas tais como elas se apresentariam na perspectiva da redenção. O conhecimento não tem outra luz além daquela que a redenção irradia sobre o

semelhante ao da iluminação messiânica, que aí se põe como idéia normativa, a luz redentora realmente capaz de esclarecer a existência cinza e obscura não emana da límpida luminosidade de um outro mundo, mais pleno e verdadeiro: ela irradia por força de uma nova configuração teórica capaz de reconhecer, no mais ínfimo e desprezível, as marcas da desfiguração e os sinais apagados do colorido vital - como sobre um cadáver, cuja imagem não é deste mundo e cujo corpo mortificado anseia voltar a viver. Ao mesmo tempo, porém, tais perspectivas efetivamente redentoras não derivam da reelaboração teórica pura e simples executada como que a partir de si mesma, mas sim do contato mais vivo com os objetos. Do contato resultante - porque não dizer? - de um abandono mimético, de uma entrega sensível aos objetos, subtraído da violência exercida pelo conceito: “O que importa antes de mais nada ao pensador é abrir tais perspectivas, sem arbítrio e sem violência, derivando-as do contato sensível com os objetos”. Uma frase da *Dialética Negativa* reitera a mesma idéia: “Não se tem que filosofar sobre o concreto, mas sim a partir do concreto” (GS 6, p. 43; DN, p. 41). Assim, essa iluminação teórica extrai sua força secreta de irradiação não exclusivamente de si mesma, mas do contato com as próprias coisas: sua luz promana concomitantemente dos objetos, cujo anseio pela redenção ela contempla. Numa formulação algo retórica que procurasse dar conta desta ambigüidade, poderíamos escrever que uma tal constelação teórica esclarece por amor das próprias coisas mortificadas, cujo brilho não de todo extinto ela logra captar. É, talvez, o que procura exprimir a frase da *Pandora* de Goethe que Adorno toma como epígrafe para seu *Essay als Form*: “Bestimmt, Erleuchtetes zu sehen, nicht das Licht”²⁴.

Há assim um apelo renitente na realidade concreta, algo que na vida empírica teima no anseio pela transcendência. Não fosse pela persistência deste algo, não haveria esforço do conceito capaz de atender a seu apelo, levando-o mais adiante. Por isso mesmo escreve Adorno que “o transcendente é e não é” (GS 6, p. 368; DN, p. 375). Mas a recíproca é igualmente verdadeira: o conceito que não carregasse consigo a reminiscência de algo que não ele próprio, algo que não se satisfaz consigo mesmo, perderia então sua razão de ser. Se não fosse capaz de aceder à componente mimética que nele persiste, reconhecendo-se como impulso corporal transfigurado, todo seu esforço seria carente de

mundo: tudo o mais se esgota na mera reprodução e permanece um fragmento de técnica. Seria preciso produzir perspectivas nas quais o mundo se mostrasse em suas alienações, em suas feridas e em suas fraturas, tal como um dia, indigente e deformado, aparecerá à luz messiânica. O que importa antes de mais nada ao pensador é abrir tais perspectivas, sem arbítrio e sem violência, derivando-as do contato sensível com os objetos” (GS 4, p. 281; MM, pp. 215-6; § 153 - *Para terminar*).

²⁴ “Determinado a ver as coisas iluminadas, não a luz”.

esperança - quando não, perpetuação da dominação pela coerção da identidade. Afinal, o próprio distanciamento conceitual responde ao anseio de transcendência latente na realidade empírica. Certo que o conceito não é de fato real, tendo se consumado como abstração do real. Mas não poderia ter sido concebido não houvesse na realidade algo que compelissem a ele, algo anterior às representações espirituais de toda ordem - impensado, indizível, inconsciente - e relativo ao caráter irresistível do desejo, ao caráter imorredouro do anseio de redenção. Ora, o encanto irresistível de que se encontram investidas as figuras da aparência, sejam elas conceituações filosóficas, sejam elas construtos artísticos, promana justamente desta materialidade corpórea subjacente, deste momento somático de que se encontram transidas; em última instância, deste algo inaparente: “A arte é aparência mesmo no seu grau mais sublime, mas a aparência, seu caráter irresistível, dimana de algo inaparente”²⁵ (GS 6, p. 396; DN, p. 402).

Assim é que a tarefa da filosofia consiste igualmente em levar a termo uma interpretação capaz de atentar para estes sinais imperceptíveis das afecções materiais relegados nas figurações do aparente (que deixam transparecer o sofrimento inaparente), de acusar os vestígios cifrados deste inconcebível momento corporal inscritos em toda configuração conceitual, decifrando-os como a marca do que foi banido, rechaçado e desprezado pelo próprio movimento de elaboração conceitual. Eis a sua verdade, aquela pela qual vale a pena morrer: a que não é de fato aparente, mas que, ao contrário do que imaginava Platão, só se dá pelas figuras da aparência - inclusive as conceituais, desde que, é certo, vejam-se devidamente reconhecidas como tais, aparentes.

Para Adorno, portanto, a figura da negatividade desenha-se igualmente tanto sobre a feição do conceito como sobre a fisionomia da existência empírica, sua materialidade corpórea. O anseio nostálgico pela materialidade banida do espiritual corresponde, de forma indissociável, ao anseio de transcendência latente na realidade imanente. Mais adiante retornaremos a essa ambigüidade essencial à dialética adorniana, em razão da qual não se pode determinar com precisão o âmbito em que reside sua negatividade, ou o lugar a partir do qual sua dialética pretende falar. Por ora, recolhamos algumas passagens da *Dialética Negativa* que assinalam reiteradamente os sinais de uma negatividade residual, disseminada em meio a uma realidade que é tanto concreta quanto espiritual - e que se deslinda como desejo. O indelével vestígio do não conceitual que todo conceitual carrega fatalmente consigo é, com efeito, um tema que reencontramos na *Dialética* sob muitas variações, tais como: o mais insignificante sinal de falta de identidade a contradizer a pretensa identidade do sistema de pensamento; o mais ínfimo resíduo ôntico a confutar a presunçosa

²⁵ “Noch auf ihren höchsten Erhebung ist Kunst Schein; den Schein aber, ihr Unwiderstehliches, empfäng sie vom Scheinlosen”.

pureza do conceitual; o menor indício de sofrimento sem razão de ser a acusar a falta de sentido da dor racionalmente legitimada. Cito: “O resíduo mais insignificante de falta de identidade basta para desmentir a identidade, total segundo o conceito” (GS 6, p. 33; DN, p. 30). “O menor vestígio do existente presente nos conceitos, com o qual se debate em vão a filosofia ordinária, constrange esta filosofia a refletir sobre si mesma e admitir o existente, ao invés de contentar-se com seu mero conceito” (GS 6, p. 142; DN, p. 142). “O menor sinal de sofrimento sem sentido, que experimentamos no mundo, desmente toda filosofia da identidade, a qual intenta dissuadir a experiência de tal sofrimento” (GS 6, p. 203; DN, p. 203)²⁶.

A última citação pertence a uma das seções mais notáveis da *Dialética Negativa* no que tange a este tema da renitência do desejo e da esperança, seção essa intitulada “*Leid physisch*”. Gostaria por isso de transcrevê-la um pouco mais extensamente: “Todo espiritual é impulso corporal modificado, e tal modificação é conversão qualitativa naquilo que não é pura e simplesmente. [...] Na dimensão do prazer e do desprazer imiscui-se o corporal. Toda dor e toda negatividade, motores do pensamento dialético, são a figura do físico reiteradamente mediada e muitas vezes tornada irreconhecível. [...] O momento somático sobrevive no conhecimento como aquela inquietude que o põe em movimento e se reproduz insatisfeita em seu processo. A consciência infeliz não é cega presunção do espírito; ao contrário, é inerente a ele, a única dignidade que recebeu ao separar-se do corpo. Ela lhe recorda negativamente sua componente somática. Somente porque o espírito é capaz da consciência infeliz é que lhe é dada alguma esperança. O menor vestígio de sofrimento sem sentido, que experimentamos no mundo, desmente toda filosofia da identidade, a qual intenta dissuadir a experiência de que existe sofrimento. ‘Enquanto existir um único mendigo existirá o mito’: a filosofia da identidade é mitologia em forma de pensamento. A componente somática lembra o conhecimento que a dor não deve ser, que deve mudar: ‘a dor clama passar’” (GS 6, p. 202-3; DN, p. 203). Escusado lembrar que a última frase da citação, “*Weh spricht vergeht*”, é extraída de *Assim falou Zaratustra*, explicitando a proveniência nietzschiana de tais assertivas²⁷.

²⁶ “Der geringste Rest von Nichtidentität genügt, die Identität, total ihrem Begriff nach, zu dementieren [...]. Das kleinste ontische Residuum in den Begriffen, na denen die reguläre Philosophie vergebens herumreißt, nötigt sie, das Dasein selber reflektierend einzubeziehen, anstatt mit dessen bloßem Begriff vorlieb zu nehmen [...]. Die kleinste Spur sinnlosen Leidens in der erfahrenen Welt straft die gesamte Identitätsphilosophie Lügen, die der Erfahrung ausreden möchte”.

²⁷ Na impossibilidade de me estender na interpretação desta preciosa seção da *Dialética Negativa*, “Sofrimento físico”, recomendo vivamente ao leitor que se reporte a duas outras seções de teor assemelhado que muito a enriquecem, quais sejam: “Transição ao materialismo” (GS 6, pp. 193-5; DN, pp. 193-4), sobre a relevância do

Tais vestígios indissolúveis, marcas indeléveis do momento corpóreo deixadas no espiritual, remetem para este algo [*Etwas*] abstraído pelo conceito no ato cognoscitivo, mas que não deixa de acompanhá-lo como sua figura de esperança: como algo cujo apelo pela redenção pode ainda ser sentido. Ora, esta noção de “algo” residual à razão pura encontra, no texto da *Dialética Negativa*, um correlato no plano da razão prática: trata-se da noção elaborada por Adorno sob a rubrica do *Hinzutretende*. Com efeito, também esta noção se inscreve no quadro referente aos vestígios materiais indeléveis que o espiritual carrega consigo, por mais que tenha se consagrado a sua depuração; no caso específico, um lampejo de momento corporal que só acometer, na forma de impulso, o que vive sob os imperativos da razão prática, remanescente de uma fase pregressa em que o espiritual ainda se podia reconhecer como impulso corporal modificado.

Nesse sentido, penso poder fazer um pequeno reparo ao artigo de Gunzelin Noerr dedicado a explorar as relações do pensamento de Adorno com a ética da compaixão schopenhauriana, “*Adornos Verhältnis zur Mitleidsethik Schopenhauers*”²⁸. E nos seguintes termos. Como escreve Noerr, as reflexões de Adorno denotam de fato grande afinidade para com a ética da compaixão schopenhauriana. Ele segue Schopenhauer de perto ao recusar uma ética normativa erigida a partir de princípios abstratos, paradigmática no imperativo categórico kantiano. A compaixão, além do mais, se lhe afigura um contraponto decisivo à frialdade burguesa patrocínada pelo predomínio de uma racionalidade fria e calculista. Mas Adorno, muito embora advogue uma moralidade não fundada exclusivamente sobre princípios racionais, discorda de Schopenhauer quando este faz do sentimento da compaixão o fundamento último da moralidade. Aqui, ele endossa a acusação nietzschiana, dirigida contra Schopenhauer, do elemento de impotência e submissão próprios do afeto de compaixão (não obstante assinala o caráter abstrato desta crítica, que, desvinculada da realidade sócio-histórica, furta-se a formular uma idéia de vida justa). Ora, a noção do *Hinzutretende* (do impulso que sobrevém) esboçada na *Dialética Negativa* procura justamente contornar tais dificuldades ao delinear uma espécie de base pulsional do ético. Mas tal noção não se mostra, para Noerr, plenamente satisfatória. Segundo argumenta ela, o pensamento adorniano, ao buscar fazer residir o ético nos impulsos livres de determinação racional prévia, de princípio, sujeita-se à crítica de que tais impulsos englobam tanto aqueles que denotam solidariedade, comunhão e identificação com o próximo, como também os impulsos agressivos e destrutivos, os “maus

corporal e do sensível; e “Indissolubilidade de algo [*Etwas*]” (GS 6, pp. 139-41; DN, pp. 139-41), sobre o caráter indelével do que foi abstraído pelo pensamento.

²⁸ Artigo que integra a coletânea de ensaios *Impuls und Negativität* organizada por Gerhard Schweppenhäuser e Mirko Wischke.

instintos” eticamente condenáveis. Como garantir, pergunta-se ela, que as formas de reação impulsiva desencadeadas pela angústia física, corpórea, experimentada perante um ser que sofre (nosso próximo), constituam-se como comportamentos eticamente aceitos? A vaguidão e a abrangência desta sua noção não o permitiria: “Contudo, Adorno não fornece nenhum critério para discriminar essas formas de reação próprias da atitude moral daquelas que não o são. Por si só, a angústia não desemboca de forma alguma em solidariedade, mas sim normalmente em auto-afirmação agressiva. [...] Com isso, Adorno fica devendo uma resposta à questão de saber quais, dentre os impulsos por ele designados como forma de reação impulsiva, apresentariam uma qualificação propriamente moral”²⁹ (*Impuls und Negativität*, pp. 21-2). Ora, em defesa de Adorno, seria preciso dizer que uma boa leitura da secção da *Dialética Negativa* relativa ao *Hinzutretende* parece indicar que o impulso ali visado não é o meramente livre, mas antes o que se libera de toda determinação racional, traíndo deste modo a pretensa pureza da razão prática, bem como a soberana autarquia que se arroga a razão esclarecida. Ao irromper inopinadamente, de forma propriamente impulsiva, ele dá a ver a coerção espiritual imposta, abrindo caminho não para uma espécie de liberdade instintual desregrada e inconciliável com qualquer figura de moralidade, mas para uma justa apreensão conceitual do que se encontra recalcado, porquanto subsumido pelos imperativos da razão prática. Impulso é o que trai a perversidade não só de um conjunto sistemático de leis e princípios morais, mas também de toda conduta que se aferra à clareza e ao rigor de determinações racionais, as quais, na sua autoproclamada pureza, proscrevem com sublime crueldade o fundamento concreto e material que é sua razão de ser.

Adorno advogaria assim, com sua noção do *Hinzutretende*, não a causa dos impulsos em geral, mas sim a daqueles que sobrevivem como sinal cifrado do reprimido ou do recalcado. Não seria legítimo, aliás, interpretar a manifestação inopinada deste impulso *Hinzutretende* nos termos de um ato falho que acomete involuntariamente todo aquele que se sujeita aos imperativos da razão prática? Pois também esta sua noção, notemos, inscreve-se no quadro referente aos vestígios materiais, às marcas corpóreas indeléveis que o espiritual carrega consigo, por mais que tenha se consagrado a sua depuração. No caso específico, um lampejo de momento corporal que sói acometer, na forma de impulso, o que vive sob os imperativos da razão prática, remanescente de uma fase pregressa

²⁹ Em favor de Noerr, lembremos que, segundo as análises da *Dialética do Esclarecimento*, a frieza calculista do sujeito esclarecido recobre uma reação idiossincrática patente como nunca dantes no cenário de Auschwitz: a do ímpeto de aniquilação que acomete o indivíduo perante tudo o que lhe recorde a natureza, a impotência, a morte - perante tudo, enfim, que se lhe afigure uma ameaça de dissolução da identidade imposta.

em que o espiritual ainda se podia reconhecer como impulso corporal modificado, ou em que substância pensante e substância extensa interpenetravam-se mais livremente: “O que sobrevém é impulso [*Das Hinzutretende ist Impuls*]. Rudimento, vestígio primitivo de uma fase em que o dualismo do intramental e do extramental ainda não se encontrava consolidado” (GS 6, p. 227; DN, p. 228).

Mas avancemos uma consideração pouco mais ousada, que talvez atine com o ponto nevralgico desta problemática, afirmando que a razão prática deixa-se irrefletidamente reger pelo princípio subjetivo da autoconservação individualista, ou melhor, que seu universal se erige condicionado pela matriz de uma racionalidade subjetiva. Destarte, os impulsos que se veriam contemplados pelos preceitos morais seriam sobretudo aqueles condizentes com os interesses do indivíduo isolado; os demais ver-se-iam subsumidos e racionalizados, neste sentido defraudados. A noção de *Hinzutretende* apontaria, assim, para esta irrupção impulsiva do que se viu ludibriado pela racionalização, irrupção que contradiz sobremaneira um sistema moral delineado fundamentalmente pelo princípio da autoconservação individualista. Impulso de identificação com o próximo que trai a frialdade monadológica imperante, a impassível auto-suficiência do sujeito voltado e fechado sobre si mesmo - impulso que responde à dor silenciada, à dor experimentada surdamente para com a dor alheia. É neste sentido que, concedendo a devida atenção a isto que sobrevém na forma de impulso, o pensamento adorniano entende poder contemplar os impulsos capazes de atender as exigências primeiras do ético, sem fazer do sentimento da compaixão o fundamento último e exclusivo da moral e, nem por isso, recair numa fundamentação puramente emotiva ou volitiva da moral. Ademais, aquilo que se põe sob a rubrica do *Hinzutretende* não pretende dar conta de exigências universalistas da moral - não ao menos na forma de preceitos -, posto que, antes de mais nada, ele se inscreve no domínio fechado de uma racionalidade ética como algo que o trai, acusando a injustiça causada à vontade individual quando justamente subsumida pelos preceitos universalistas de uma moral.

De passagem, notemos a correspondência, certamente nada fortuita, existente entre essa noção de natureza impulsiva, decisiva para o autêntico comportamento ético, e a noção do calafrio estético de que trataremos no estudo seguinte, *A beleza amortalhada*: lá e aqui, o que assalta a consciência é o impulso involuntário de entrega ao próximo, deleitoso e angustiante ao mesmo tempo, o estranhamento de abrir-se ao outro. Correspondência que nos remete a uma interpenetração entre o âmbito do ético e do estético: na base da moral, estaria o renitente impulso mimético de identificação física e corpórea com o outro, que insiste em acometer tudo que se encontra premido sob a estrita legalidade da razão de auto-conservação.

Isso posto, farei desdobrar em dois momentos a exposição seguinte, que busca acompanhar esta tarefa por excelência da filosofia exercida como “negatividade dialética”, qual seja, o chamamento à vida do empedernido pela coerção da identidade, seja como mito dos fatos, seja como sistema de pensamento. Num primeiro momento, tratarei daquilo que Adorno, especialmente em sua *Dialética Negativa*, designa por bloqueio [*Block*] kantiano, procurando deslindar a componente de indiferença e insensibilidade do pensamento obsedado pela identidade, no que se inclui o pensamento científico, o pensamento do mito dos fatos - bem como aludir ao sortilégio que pesa sobre ele na forma da racionalização da violência da dominação; sortilégio que já Nietzsche acusara como obcecação da vontade de verdade. Assim, atentarei sobretudo para o papel reservado à dialética em face da impassibilidade intrínseca à coerção lógica do princípio de identidade: aqui, a dialética negativa enseja acolher a componente mimética enquanto apelo da materialidade corpórea. Já num segundo momento, vou procurar assinalar o encantamento exercido pelo caráter aparente das configurações espirituais, explicitamente assumido pela dialética negativa, na esperança de quebrar este sortilégio do princípio de identidade: aqui, a dialética adorniana assume a figura da mimese enquanto construto artístico e artificioso, cristalização da forma, sem para tanto deixar de ser filosofia. Em duas palavras, o exercício crítico do pensar dialético será contemplado: num primeiro momento, sob o enfoque da relação do conceito com o não conceitual, a materialidade corpórea dele abstraída e tendente a ser desprezada; num segundo momento, sob a perspectiva da relação do conceitual consigo mesmo, tendente a se consolidar como sistema de pensamento. Que ambos os momentos sejam na verdade indissociáveis, é o que a exposição por si só deixará entrever.

Ademais, gostaria de dizer que o que mais segue pode ser visto como um delongado comentário a esta lapidar frase de Adorno que extraio de sua *Dialética Negativa*: “O doloroso na dialética é a dor, elevada à conceito, pelo empobrecimento da experiência” (*GS* 6, p. 18; *DN*, p. 14). Toda extirpação da riqueza qualitativa da experiência, extirpação que passa sem ser sentida ou percebida no mundo rotineiro da experiência tecnocrática, toda surda mutilação que sustenta a abstrata uniformidade do mundo administrado, torna-se objeto de escândalo e motivo de angústia para a dialética³⁰.

³⁰ A uma certa altura de suas anotações sobre Kafka, Benjamin escreve que “o que é a corrupção no mundo do direito, a angústia é no mundo do pensamento. Ela perturba o pensamento, mas constitui o único elemento de esperança que ele contém”. Pois bem, o papel que Adorno concede à angústia (e também à consciência infeliz) no âmbito do pensamento é, como vemos, o mesmo conferido por Benjamin.

I

O tatear de uma cicatriz

Tratemos, pois, do primeiro motivo, que gira em torno da insistência na barreira ante o Absoluto erigida pela teoria kantiana dos limites do conhecimento positivo. Esta insistência no bloqueio kantiano, Adorno a ajuíza como impossibilidade de conceber a desesperação, ou, no limite, como proibição pura e simples de pensar: “O bloqueio kantiano projeta, na verdade, a automutilação que a razão infligiu voluntariamente a si mesma como rito de iniciação à ciência. [...] O que se acha bem fundamentado é a suspeita social de que este bloqueio, a barreira ante o Absoluto, é uma só coisa com a miséria do trabalho que mantém os homens de fato sob a mesma maldição [*Bann*] que Kant transfigurou em filosofia. A prisão na imanência, a que este condena o espírito tão honrosa quanto cruelmente, é a prisão na auto-conservação, tal qual a imposta aos homens por uma sociedade que não conserva mais que uma negação já desnecessária” (GS 6, pp. 381-2; DN, pp. 387-9).

Este, aliás, o duplo sentido, a ambigüidade insolúvel, se quisermos, da *Zwäng der Identität*, esta coerção de identidade reinante que, segundo Adorno, é tanto uma característica do pensamento do sujeito, princípio de identidade que rege a razão subjetiva, quanto violência exterior que deixa suas marcas no indivíduo, sujeito racional que se submete à totalidade social coercitiva. Quanto mais este princípio repressor atuante na realidade empírica se reproduz no pensamento, com tanto mais tenacidade ele perdura na realidade, pois permanece prisioneiro da aparência necessária. A incapacidade crônica que a própria razão, enredada na dominação, manifesta para dela dar-se conta, a impossibilidade de experienciar o sofrimento reinante, que o próprio exercício de sua racionalidade perpetua e aplaca no mesmo movimento, são faltas de uma razão que, privada do anseio de redenção, termina por sancionar inexoravelmente o existente. Correspondem elas à mutilação que infligiu a si mesma uma razão inserida num contexto econômico-social desapiadado. É o que configura o contexto geral de ofuscamento [*Verblendungszusammenhang*], como o denomina Adorno³¹.

³¹ Como toda barreira determina um banimento, também o bloqueio kantiano, enquanto automutilação da razão, participa de uma constelação de significados tecidos por Adorno em torno da palavra “*Bann*”: a) como banimento do particular, do distinto, do dissonante, perpetrado pelo princípio de identidade que rege o pensamento, mas também, vale sublinhar, banimento do ser individual, liquidação do próprio indivíduo subsumido pela totalidade social; a ideologia científica oculta até que ponto o particular tem se feito função do universal, e isto constitui sua cegueira contumaz (a ênfase recai aqui sobre a insistência monadológica enquanto procedimento do pensamento); b) como encanto, feitiço, pelo qual os indivíduos obedecem cega e obstinadamente ao princípio de individuação, o cego impulso de autoconservação; Adorno também designa este determinismo implacável como sendo “a monótona

Que nos seja permitida esta metáfora crua: “O conhecimento científico é uma cicatriz”. Cicatriz cujo tecido, endurecido e insensibilizado, bem alude à impassibilidade e ao feitiço sob o qual vive este conhecimento mutilado: “no lugar onde o desejo foi atingido fica uma cicatriz imperceptível, um pequeno enrijecimento onde a superfície ficou insensível” (GS 3, p. 296; DE, p. 240 - “Sobre a gênese da burrice”). “Os pontos cegos no interior do indivíduo designam as etapas em que a esperança se imobilizou; eles testemunham, em sua rigidez, que todo o vivo encontra-se banido como num sortilégio [*Bann*]” (*Ibidem*). Ferida do espírito que de certo modo se cura, sim, mas tão-somente porque pára de doer e não mais se sente, deixando porém um vestígio da violência sofrida, uma marca como que corpórea que desde então é seu sinal característico. Esta deformação é a própria marca de nascença da razão hoje prevalecente na forma subjetiva e instrumental. De modo que a sentença hegeliana, segundo a qual as feridas do espírito se curam sem deixar vestígio algum, só é verdadeira na medida em que a mutilação, que está na própria origem do espírito, não é de fato sentida, ou melhor, recusa-se em ser sentida como tal. Regida cegamente pelo princípio de identidade, a razão na forma subjetiva e instrumental mostra-se refratária a reconhecer a mutilação que a vítima enquanto tal. Melhor teria sido, talvez, se a ferida pudesse ter permanecido aberta, qual chaga que não se pudesse ignorar.

Costuma-se dizer que a dialética negativa adorniana se põe como aquela capaz de suportar a contradição sem dialetizá-la, de modo a permitir que a ferida se abra ao invés de engendrar compulsivamente a cicatriz da síntese e do reconhecimento. Neste sentido, ela seria trágica, vale dizer, igualmente capaz de acolher o sofrimento, suportando as contradições, pois “o paradoxo, que é a forma da contradição, não é vivido sem uma certa dor e sofrimento”, o que está bem dito no início de sua *Dialética Negativa*. Mas eu preferiria dizer que a aporia dialética, segundo Adorno, pretende antes reavivar a ferida que a mesma razão dialética (regida pela coerção da identidade, paradigmática em Hegel) teima em renegar, tateando o tecido endurecido e insensível da cicatriz. O que nos reenvia para esta constelação temática tão notável em Adorno, que poderíamos designar por constelação do despertar: despertar o que perdura no sono da inconsciência, tornar perceptível o que não mais se sente, fazer sensível

limitação de cada indivíduo ao interesse particular” (GS 6, p. 342; DN, p. 346) (aqui, a insistência monadológica é sobretudo processo social); c) como ideologia, “*Bann und Ideologie sind dasselbe*”; pela qual os indivíduos se submetem livre, fácil, espontânea e despreocupadamente; d) por fim, como frialdade, “*Bann als die Kaeft zwischen den Menschen*”, que conserva a existência como sistema cerrado; a frieza que impede que o indivíduo se sinta condenado e se desespere diante da clausura inamovível do universal.

o que empederniu-se, expressar a dor que se cala e mesmo não se sabe sofrer. Constelação que se configura em torno do condão de ouro da filosofia: quebrar o feitiço do reificado, que é um fazer reviver o que não se sabe morto³². Ou, ainda nas palavras do próprio Adorno, mostrar a ferida em que outrora se deu a picada, eis tarefa por excelência do pensamento filosófico, esta serpente aparentada à beleza.

Os comentadores da filosofia adorniana repetem, em geral, que ela busca configurar um âmbito de resistência à coerção de identidade exercida pela racionalidade dominante, um âmbito capaz de acolher o não-idêntico e dar voz ao sofrimento silenciado em meio ao contexto geral de ofuscamento imperante. Daí que tal filosofia ressinta-se da expressão artística capaz de rememorar aquilo que, no domínio do conceito, encontra-se impossibilitado de ser experienciado porque vivenciado como angústia neurótica, a saber, a natureza traumaticamente segregada pelo espírito, suas dores e seus tormentos. A apreciação não deixa de ser justa. Mas eu preferiria compreender a tão propalada “não-identidade” adorniana em termos bem menos abstratos, dizendo que ela remete essencialmente ao inexpressivo que, em última instância, só alcançaria a expressão pela revogação da indiferença reinante. De modo que o princípio de identidade seja reconhecido sobretudo como o princípio da indiferença, da frialdade burguesa. Esta frialdade o é princípio fundamental da subjetividade burguesa; foi ela que tornou Auschwitz possível, e é sensível a ela que Adorno descobre no mundo atual, em que cresce como nunca dantes o exclusivismo do interesse próprio (assim como a falta de sensibilidade para com o sofrimento alheio, confinado num campo distante), todos os sinais da realidade de um campo de concentração: “Aquilo que, no campo de concentração, os sádicos anunciavam a suas vítimas: ‘Amanhã partirás serpenteando como o fumo desta chaminé rumo ao céu’, designa a indiferença pela vida individual a que tende a história” (GS 6, p. 355; DN, p. 362)³³.

Seria aliás preciso não negligenciar a semelhança existente entre o caráter de autômato deste pensamento reificado, que progride como que hipnotizado pelo bloqueio kantiano, barreira para ele intransponível, tecido enrijecido da cicatriz que não se pressente, e um motivo central do pensamento adorniano, qual seja, o da constelação, cujo desiderato é justamente o de superar a reificação vigente.

³² A correspondência com Benjamin é também neste ponto notável. Ver, a respeito, as formulações relativas à constelação do despertar no famoso prefácio ao *Drama Barroco Alemão*.

³³ Não deixemos de notar, porém, a figura de esperança que sempre acompanha a negatividade destas assertivas quando sua acentuada inexorabilidade acena para o niilismo. Assim é que esta angústia, que não se deixa sentir graças à frialdade reinante, é, ao mesmo tempo, “a figura necessária da maldição que pesa sobre os que padecem da frialdade universal” (GS 6, p. 340; DN, p. 345).

A constelação é procedimento conceitual, é certo, mas também assumidamente lingüístico-expressivo por excelência, que Adorno contrapõe às formas cogentes da definição e classificação conceituais. Ela se perfaz à semelhança de um circunlóquio conceitual, em que os conceitos dispõem-se constelados ao redor da coisa, buscando representá-la no contexto de sua significação. Somente assim, como que do exterior, poderia esperar representar-se o que foi amputado pelo procedimento de definição do pensamento identificador. Ao ser capaz de reconhecer-se em sua constelação, a coisa tem a chance de abandonar sua insistência monadológica para se oferecer liberta ao conceito, dando assim a conhecer seus traços mais próprios e específicos, precisamente aqueles desprezados pela classificação, aprisionados no encadeamento conceitual das definições. “Como constelação, o pensamento teórico rodeia o conceito que gostaria de abrir, esperando que ele salte mais ou menos como a fechadura de uma bem guardada caixa-forte: não com uma única chave ou com um único número, mas graças a uma combinação numérica” (GS 6, p. 166; DN, p. 166). Ora, este “saltar para fora” da fechadura não é outra coisa senão “expressão”, no sentido etimológico do termo, liberação do que se encontrava sob pressão, exteriorização do reprimido. Numa de suas preleções de *Philosophische Terminologie*, Adorno compara o movimento do pensamento filosófico aos revolteios da mariposa noturna que se choca insistentemente contra o vidro, incapaz de ultrapassá-lo: “A filosofia imita efetivamente este movimento, visto que renunciar a ele seria permanecer na obscuridade, e só se pode deixar a obscuridade correndo tal risco” (cf. TF2, p. 55). Notemos aqui a figura da mimesis: o pensamento filosófico imita o comportamento do reificado pela sua contumácia. O que quer dizer que, em virtude de sua insistência, ele não deixa de repetir, ainda que consciente e deliberadamente, este procedimento compulsivo e obstinado do empedernido. Mas agora à semelhança de quem apalpa ao redor do tecido enrijecido de sua cicatriz, ou então, de quem como que rodeia o objeto na esperança de que sua resistência ceda, e que, seduzido, ele se ofereça ao conhecimento de outra forma que não a da manipulação dominadora. Ao imitar, ele toma distância, é certo, da cegueira que move o comportamento reificado, ousando deixar a obscuridade; mas, por outro lado, se não pode deixar de imitar é justamente porque reconhece o quanto ele próprio não é capaz de escapar por si mesmo, unicamente pelo pensamento, da reificação vigente (dado que esta deita raízes profundas na frialdade reinante, numa ordem econômico-social calcada na dissociação entre o espiritual e o material, entre trabalho intelectual e braçal). Ciente então de que está vedado também para ele o salto para o absoluto, também ele se debate contra o bloqueio kantiano, mas – e este é seu diferencial – nutrindo a esperança de franqueá-lo.

Deve certamente muitíssimo a Hegel tal postura de distanciamento crítico que o pensamento dialético mantém em face da caturrice do entendimento, isto é, do

caráter coercitivo do positivismo científico, esta ideologia vítima do sortilégio do bloqueio kantiano. Adorno reconhece explicitamente tal dívida num de seus *Três Estudos sobre Hegel*, numa passagem em que comenta a crítica hegeliana da ciência (cf. *GS* 5, pp. 310-3; *EsH*, pp. 82-5; do estudo “Teor da experiência”). Eu cito: “Já em Hegel, encontramos inteiramente desenvolvida a crítica do positivismo científico, que hoje e cada vez mais se faz passar, em todo mundo, pela única forma legítima de conhecimento” (*GS* 5, p. 312; *EsH*, p. 84). Segundo essa crítica, é o próprio pensamento científico que deve cobrar consciência de si enquanto dominação, afinal, como assevera Hegel, uma das primeiras tarefas da consciência filosófica consiste justamente em provocar a reflexão da ciência sobre si mesma para restituir a merecida fluidez ao que se encontra petrificado, reificado. Uma crítica que, assim, não pretende abrir mão da razão, não resvala para o irracionalismo das filosofias da vida, nem se funda no retorno à metafísica pré-kantiana. Tampouco renuncia à verdade pelo fato de não se ater estritamente à certeza concreta e à constatação factual, como pretende a recriminação positivista, mas antes evidencia o caráter limitado e condicionado da verdade científica; mais ainda, evidencia a violência e a coerção exercida por meio de suas categorias lógicas: “Na medida em que, pela reflexão sobre si mesma, a consciência se recorda daquilo que lhe escapa da realidade, daquilo que ela mutila com suas noções de ordem e, com suas determinações, rebaixa à contingência do mais próximo, o pensamento científico se depara, em Hegel, com aquilo que a ciência causalista e mecanicista faz sofrer a natureza, exercendo sobre ela sua dominação” (*GS* 5, p. 311; *EsH*, pp. 82-3).

Sem embargo, na tentativa de quebrar o caráter coercitivo da lógica servindo-se da própria lógica, a dialética se arrisca. E se arrisca duplamente: de um lado, porque se serve da lógica, a sucumbir ela mesma a este caráter coercitivo; de outro, porque se volta contra os imperativos da lógica, a ser acusada de faltar com a razão, enredando-se no ardil da sofística ou no vazio da retórica. Sobre esta acusação de loucura ou insensatez endereçada à dialética voltaremos a falar mais adiante. Ocupemo-nos agora da primeira. Ao servir-se da razão com astúcia, isto é, com o meio mais antigo do esclarecimento, a dialética tem plena consciência do risco que corre: de que o ardil da razão termine por impor-se mais uma vez contra a dialética e ela sucumba ao caráter coercitivo que buscava romper. Não é precisamente o que se dá com a dialética hegeliana? Com efeito, o mesmo princípio coercitivo de identidade imposta é flagrante no desenrolar cogente de seu sistema, esta armadura conceitual de reconciliação forçada, prisioneira da identidade absoluta.

Para conjurar este risco, justamente, é que dialética adorniana entende voltar-se contra si mesma e com seus próprios meios. Também por isto se diz negativa. Voltando-se contra o movimento compulsivo e necessariamente ascensional da dialética hegeliana, ela procura os resíduos e pontos sombrios que escaparam a este desenvolvimento cogente, detendo-se, assim, sobre o que lhe parece

obliquo, opaco, anacrônico, posto que segregado pelo movimento próprio do conceito, sancionado aliás pela mesma dialética. Ela se mostra sensível aos menores vestígios capazes de acusar a contradição que perdura na identidade imposta, aos menores sinais de sofrimento latentes na existência racionalizada - e nesta sensibilidade ao mais ínfimo e desprezível ela executa uma experiência propriamente estética, que inclui ademais deter-se sobre o espaço artístico propriamente dito, visto que é sobretudo na arte que se acha preservado, em razão de sua inadequação essencial, de seu caráter refratário às tendências dominantes, isto que foi banido pela dinâmica histórica (cf. *GS* 4, p. 171; *MM*, p. 133; § 98 - *Legado*).

Mas este voltar-se da dialética contra si mesma significa igualmente um entregar-se verdadeiramente a ela, um deixar-se consumir por ela, ao invés de dela se servir como meio de dominação, vale dizer, técnica formal de apologia indiferente ao conteúdo, mas útil aos vencedores da dinâmica “dialética” da história. Sua verdade não está, assim, no método enquanto tal, ainda que este método se pretenda crítico. Pois mesmo enquanto procedimento destinado a abalar afirmações dogmáticas, empenhado em transformar a palavra menor na mais forte, a dialética assim entendida se vale do princípio instrumental indiferente ao conteúdo: “a técnica de se voltar sempre, e com sucesso, contra o adversário suas próprias armas” (*GS* 4, p. 278; *MM*, p. 213; § 152 - *Advertência contra os abusos*). Entregar-se completamente à dialética, ao invés de dela se servir como instrumento de dominação, é pois entregar-se à própria coisa. Seu procedimento não deve subsumir o objeto, mas, ao contrário, resgatá-lo e acolhê-lo. Prestando ao objeto a ser pensado o respeito que lhe é devido, ela não permanece incólume em face de sua legalidade própria. O que quer dizer que seu princípio subjetivo deve buscar acomodar-se à experiência do objeto. Justamente por isto o índice de sua verdade não está no método, mas no impulso (*Impuls*) para transcender a si mesma enquanto imposição subjetiva de regras lógicas, tendentes a se cristalizar em sistema. Por força deste impulso ela se enreda nos paradoxos denegados pela coerção lógica. A astúcia de sua razão, a que ela não se furta, está aqui em acusar a contradição que o princípio de identidade reproduz reprimindo o contraditório, ou não se demorando tanto quanto preciso no contraditório, ou tanto quanto desejado pelo contraditório (cf. *GS* 6, p. 146; *DN*, pp. 145-6). Assim fazendo, a dialética se empenha pelo que lhe é mais essencial, a verdadeira expressão. Empenho expressivo que talvez pudesse definir o exercício dialético da filosofia da forma mais feliz, como lemos num dos estudos de Adorno sobre Hegel: “A filosofia, se de algum modo pudesse ser definida, seria o esforço no sentido de dizer o que não se pode falar; de ajudar o

não-idêntico a alcançar a expressão, muito embora a expressão sempre o identifique”³⁴ (GS 5, p. 336; EsH, p. 113 - *Skoteinos, ou como seria ler*).

Notemos o teor “mágico animista”, se a expressão não é despropositada, que anima esta dialética e que mais uma vez invoca sua parecença com as obras de arte. Afinal, não se deixa ela reger, em boa medida, pelo antigo lema do “*similia similibus curantur*”, segundo o qual é tão-somente identificando-se com aquilo contra o que se insurge que se consegue verdadeiramente lhe fazer face? Não se reapropria ela, em seu próprio comportamento, da categoria mimética que ela própria suplantou buscando deste modo advogar a sua causa, da mimese, mas sem se deixar corromper por ela? Não é fundamentalmente compreensivo e não agressivo este proceder imbuído da esperança de desarmar o princípio de violência e dominação constitutivo do princípio de identidade reinante? Ela não leva ao paroxismo a negação determinada hegeliana? Aliás, poder-se-ia ainda falar aqui em negação no sentido forte do termo? Contudo, justamente porque guarda distância do pendor afirmativo assumido pelo caráter determinado daquela negação, e portanto da violência de seu princípio espiritual, o que ela espera não é outra coisa senão fazer jus a promessa original que aquela negação encerra. “*Geliebt wirst du einzig, wo schwach dich zeigen darfst, ohne Stärke zu provozieren*”³⁵.

Dialética sem linguagem: Hegel. Ora, os temas que aqui vamos alinhavando remetem todos, de uma forma ou de outra, ao momento expressivo que Adorno julga necessário salvaguardar para a dialética, momento este indissociável de seu caráter lingüístico menoscabado por Hegel. Com efeito, na *Dialética Negativa*, deparamo-nos com uma frase, mais provocativa que paradoxal, que afirma ser a dialética hegeliana uma dialética sem linguagem [*ohne Sprache*]. Para Adorno, a dialética de Hegel recai na ciência corrente, e isto na medida em que a ela faz falta uma linguagem verdadeiramente expressiva, nomeadamente aquela capaz de dar voz ao carente de expressão, o que significa: capaz de perder a fala perante um indizível que a ultrapassa de muito malgrado sua presunção de exprimi-lo. Ao invés de almejar, através da linguagem, este para além dela mesma que empresta voz ao silente, sua dialética ficou na verdade aquém, prescindindo do caráter expressivo essencial à linguagem, e assim, por extensão, da própria linguagem. É sobre o que nos parece oportuno discorrer um pouco mais demoradamente agora.

³⁴ “*Philosophie ließe, wenn irgend, sich definieren als Anstrengung, zu sagen, wovon man nicht sprechen kann; dem Nichtidentischen zum Ausdruck zu helfen, während der Ausdruck es immer doch identifiziert*”.

³⁵ “*Amado tu serás unicamente quando puderes te mostrar fraco sem provocares força*” (GS 4, 217; MM, p. 168; § 122 - *Monogramas*).

O escritos de Hegel encontram-se pontilhados por declarações entusiastas a respeito da linguagem. Assim, por exemplo, no *Sistema da Filosofia*, § 411, Hegel afirma que a linguagem é “para o espírito [...] sua expressão perfeita”, e, na *Propedêutica Filosófica*, que a linguagem é “a suprema potência dos homens”. Ora, malgrado tal panegírico devotado à linguagem, Adorno observa que Hegel, quando lhe reserva um lugar no terceiro livro da *Lógica*, não a inclui no âmbito do espírito objetivo: ele a considera “essencialmente como *medium*, ou como *para outro*; antes como suporte de conteúdos de consciência subjetivos do que como expressão da idéia” (*GS* 5, p. 349; *EsH*, p. 129).

Pois na verdade, segundo ajuíza Adorno, Hegel demonstra de fato bem pouco interesse pela linguagem. Quando dela se ocupa, é para considerá-la muito mais como um meio de comunicação do que como lugar próprio da expressão. Ou, nas suas palavras, “antes como um meio de comunicação na acepção atual do termo, e não como aquela espécie de manifestação da verdade que, no sentido estrito do termo, a linguagem, assim como a arte, deveria valer para ele” (*GS* 5, p. 350; *EsH*, p. 130). Evidenciam-no sua notória falta de apreço para com o estilo, sua austeridade para com “a linguagem cintilante do espírito”, sua aversão pela formulação pregnante e elaborada. O rancor acadêmico nutrido para com a auto-reflexão da linguagem bastaria talvez para testemunhar sua falta de experiência e de sensibilidade neste domínio. Compreende-se daí que sua prática lingüística conceda primazia à palavra falada sobre a palavra escrita – e daí que se veja aferrada a seu dialeto natal, o suábio. Deriva desta obstinação a boutade, atribuída a Horkheimer, de que só aquele que conhece o dialeto suábio seria capaz de bem entender Hegel. No mesmo sentido depõe o fato de que seus livros não sejam livros propriamente ditos, mas sim transcrições de exposições orais em sua grande maioria. Com efeito, Hegel fez editar uma parcela ínfima de sua obra; o essencial permaneceu na forma de anotações de aula e de esboços manuscritos. A Adorno interessa acusar o protesto velado que a dialética hegeliana dirige contra a linguagem, mais ainda, a hostilidade que seu pensamento nutre para com a linguagem, “pensamento que concebe a limitação de toda determinação singular como uma limitação inerente à língua” (*GS* 5, p. 353; *EsH*, p. 134). Negando-se à forma determinada e definitiva, ele se recusou ao princípio de fixação, sem o qual não há linguagem propriamente dita. Numa de suas formulações lapidares, Adorno comenta que os textos hegelianos são anti-textos, e que seu ideal de exposição é o da negação de toda exposição: “o orador se rebela contra o em si petrificado da língua, e a sua própria língua se vê partida. Emblemático deste propósito é o início do primeiro capítulo do primeiro livro da *Lógica*: ‘Ser, puro ser; sem nenhuma outra determinação’, anacoluto que, com um artifício à moda de Hebel, procura evitar que a ‘imediatidade indeterminada’ chegue a receber, por isso mesmo, uma determinação pela qual a proposição viesse a se contradizer – quando ela tão-somente recobre a forma de

uma proposição predicativa do tipo ‘o ser é o conceito mais geral, sem nenhuma outra determinação’” (GS 5, p. 352; EsH, p. 132).

Numa negligência significativa, aquele que deveria refletir sobre toda reflexão deixou de refletir sobre a linguagem. E por aí se insinua a contradição em face da qual a dialética hegeliana mostrou-se condenada à impotência. Pois o repúdio do momento da linguagem não pode deixar de se fazer ouvir senão por meio da linguagem. Assim é que Hegel, que experimenta forte aversão por tudo que denota estilo na expressão, é, ele próprio, um estilista que não se assume como tal. “Seus escritos procuram, na exposição, tornarem-se imediatamente semelhantes ao conteúdo. Seu caráter significativo se apaga frente a um caráter mimético, espécie de escritura gestual ou serpentina que contrasta estranhamente com a solene pretensão da razão que Hegel herdou de Kant e do esclarecimento” (GS 5, p. 353; EsH, p. 134). Ainda mais. No seu feitio abstrato, o estilo hegeliano denota uma qualidade musical ausente na austera sobriedade do romântico Schelling!

Estes textos que se querem como anti-textos, estas exposições que se pautam pelo ideal da negação de toda exposição, cujo estilo se quer depurado de todo estilo e de todo brilho retórico, terminam, no entanto – ou justamente por isto –, ainda mais enredados no momento mimético da linguagem. Desta dialética a dialética hegeliana se vê prisioneira, pois em relação à linguagem ela não foi suficientemente dialética. Seus conceitos, ajuíza Adorno, reduzem-se à imagem carentes da imagem por eles visada. Sua linguagem perde por isso a capacidade de expressão, vale dizer, a capacidade de liberar, no *medium* do conceito, a mimesis recalcada pelo próprio conceito. É neste contexto que se deve entender aquela contundente passagem da *Dialética Negativa* que sentencia ser a dialética hegeliana uma dialética sem linguagem [*ohne Sprache*], e, neste sentido, privada do órgão propriamente dito da expressão, a língua.

Abramos aqui um parêntesis para notar que, se a dialética hegeliana mostra-se avessa ao momento imagético propriamente expressivo da linguagem – de modo que seus conceitos tornam-se semelhantes a imagens vazias –, o pensamento de Heidegger, com sua “linguagem originária”, incorre na falta oposta: a de se confiar ilimitada e cegamente à linguagem, acreditando poder prescindir do momento reflexivo e da objetividade. Na medida em que faz apelo a uma poética originária capaz de aceder imediatamente ao próprio Ser, Heidegger nega-se a cumprir com as obrigações do pensamento conceitual. Ele renuncia ao conceito, desde que descobre na palavra irrefletida a revelação oracular do saber imediato do todo. Ora, é também vazia de expressão esta suposta transcendência auferida pela poética da linguagem: também aí ocorre um rebaixamento da palavra, que adquire uma feição positivista pela presunção de possuir imediatamente o Ser. Carente da devida mediação entre imagem e conceito, entre intuição e signo, a arte poética se lhe aparece como cifra da verdadeira ciência (ver, a propósito, GS 11, pp. 13-5; NL, pp. 15-7 – “Ensaio como forma”). Poderíamos ainda

acrescentar que, em Heidegger, vê-se abortado este impulso que anima todo pensamento verdadeiro, nomeadamente o impulso de, pelo conceito, expressar o inconcebível. Ao não fazer mais que apontar para o impensado e petrificá-lo na palavra Ser, algo oracular, ele abdica deste movimento essencial ao conceito, movimento este que, no anseio de apreender o que lhe escapa, apela incessantemente para outros conceitos que vão se constelando ao redor da coisa em busca de sua verdadeira expressão, esta imagem carente de conceito, e quebrando o sortilégio da identidade absoluta vigente entre ela e o conceito que a define, consumado de início pela imposição de seu nome. Fechemos o parêntesis e voltemos ao que dizíamos.

“Mas a dialética de Hegel foi uma dialética sem linguagem [*ohne Sprache*], ao passo que, no seu sentido mais elementar, dialética postula a linguagem”³⁶ (*GS* 6, p. 165; *DN*, p. 165). Não deixemos escapar a força expressiva desta formulação tão chocante quanto paradoxal. Como poderia ser uma dialética, enquanto dialética, carente de linguagem? Como poderia ser desprovida de linguagem a arte por excelência do uso da linguagem, da argumentação e da discussão? Evidentemente, Adorno está longe de pretender que a dialética hegeliana não faça uso da linguagem. A “dialética sem linguagem”, da passagem mencionada, acusa antes uma sorte de falta no uso da linguagem. Uma sorte de afasia, se quisermos, posto que ela denota uma incapacitação de expressão pela linguagem. É a faculdade expressiva própria de toda linguagem enquanto tal que Adorno põe em questão no linguajar da dialética hegeliana. Muda ela seria, em certo sentido, não porque não disponha de linguagem, mas porque sua dialética, amputando o momento mimético da linguagem, mostra-se impotente para a expressão autêntica, aquela capaz de emprestar voz ao que se acha dela privado.

A frase subsequente da citação sobre a qual nos detemos não é menos surpreendente: “Com isto [isto é, com o fato de a dialética hegeliana prescindir da linguagem], Hegel permanece adepto da ciência corrente” (*GS* 6, p. 165; *DN*, p. 165). Mas tal sentença se esclarece em grande medida se nos remetemos à secção “*Darstellung*”, da mesma *Dialética Negativa*. Lemos ali que a filosofia que “renuncia à componente expressiva e ao dever da exposição [*Darstellung*] se equipara à ciência” (*GS* 6, p. 29; *DN*, p. 26). Componente expressiva esta mimética e não conceitual [*unbegrifflich-mimetisch*], a qual se objetiva tão-somente por meio da exposição que é linguagem. Na dialética que, como a hegeliana, equipara-se à ciência porquanto renega o impulso expressivo, o sofrimento não mais encontra sua expressão, muito embora pese objetivamente sobre o sujeito, de modo que então todo real pode afirmar-se racional, e todo racional, real. Donde se pode inferir que, para Adorno, o que é próprio do conhecimento científico é esta sorte de banimento da componente expressiva da

³⁶ “Aber die Dialektik Hegels war eine ohne Sprache, während der einfachste Wortsinn von Dialektik Sprache postuliert”.

exposição, que assim não mais se reconhece como tal. Pois à exposição é essencial a consciência de que a expressão, que nela tem lugar, não se identifica cabalmente com a da coisa exposta. Por isso mesmo a exposição, dever a que toda filosofia não se pode furtar, deixa sempre a desejar; o que leva Adorno a afirmar que seja insatisfatória aquela filosofia que se mostre passível de uma exposição que a esgote³⁷.

Mas não é justamente um dos méritos de Hegel ter reconhecido que as coisas não são jamais pura identidade consigo mesmas, que elas são em si mesmas seu contexto, contexto este que à lógica discursiva cumpre nomear? Com efeito, a noção adorniana de constelação reconhece aqui seu débito para com a dialética hegeliana. É essencialmente linguagem este procedimento de articulação de conceitos ao redor da coisa a ser nomeada. É autenticamente linguagem este procedimento que torna a coisa consciente da constelação em que se encontra, permitindo assim a ela superar sua existência particular e libertar-se de sua identidade abstrata. Libertar-se que não é outra coisa senão busca da palavra que lhe foi negada pela identificação forçada, imposta de forma cogente.

Contudo, Adorno dirá que a dialética hegeliana prescinde da linguagem, e isto porque para ela “até mesmo o mudo e opaco [*Sprachlose und Opake*] tem que ser espírito, e o espírito, o contexto” (GS 6, p. 165; DN, p. 165). Há aí um não saber demorar-se, tanto quanto propugnado pela sua própria dialética, em face do mutismo do particular. Há aí um gesto violento de impaciência, contrário à paciência do conceito, a exigir que a palavra que falta ao individual lhe seja forçosamente outorgada pelo contexto universal e sua pretensão totalizante de identidade. Há aí uma intolerância e uma falta de sensibilidade para com a opressão imposta ao particular pela totalidade das mediações espirituais, que precisamente lhe corta a palavra. É neste sentido que a linguagem faz falta em Hegel. Se, no seu sistema, ela não manifesta o caráter expressivo que lhe é essencial, se não contribui para a quebra do sortilégio da identidade universal, e apenas reitera seu aspecto repressivo, então, no limite, não é mais linguagem no sentido enfático do termo³⁸.

³⁷ Inversamente, seja dito de passagem, no caso em que a componente expressiva da exposição se hipertrofia, de sorte a entregar-se livremente ao momento mimético não conceitual, e a renunciar ao elemento de rigor indissociável da justa exposição, neste caso ela degenera em ideologia [*Weltanschauung*].

³⁸ Para um prosseguimento desta discussão a respeito da desavença entre Hegel e Adorno quanto à linguagem, ver o artigo de Felicitas Englisch, “Adorno und Hegel: Ein Mißverständnis über die Sprache”, in *Das unerhörte Moderne: Berliner Adorno-Tagung*, zu Klampen, Lüneburg, 1990, pp. 28-47. Buscando descobrir uma afinidade de fundo sobre a discórdia aparente, a autora sustenta a tese, a meu ver bastante discutível, de que a mimese conceitual delineada pela noção adorniana de constelação fracassa na medida em que, furtando-se à necessidade lógica inalienável do conceito, redundando não só numa fluidez conceitual como na sua perda de sentido (cf., pp. 42-5).

A propósito deste golpe de violência da linguagem na dialética hegeliana, que se lembre o começo da *Fenomenologia do Espírito*, mais precisamente o término da secção sobre a certeza sensível. Lemos ali que a linguagem exprime tão-somente a verdade da certeza sensível, entendamos, o universal, e não o sensível tal qual nos aparece em sua singularidade irreduzível. Não o *agora* do “agora é noite”, nem o *aqui* “desta árvore aqui”, mas o *aqui e agora* universais, o ser em geral enunciado pela linguagem. O *aqui* que não desaparece quando damos as costas à árvore, o *agora* que se conserva quando vai-se a noite e raia o dia. É neste sentido que a linguagem é, para Hegel, o elemento mais elevado: ao enunciar a universalidade da certeza sensível, supera o não-ser de sua pretensa singularidade, a qual se vê restituída a sua devida nulidade. Pois ainda quando enuncia uma coisa singular, a linguagem enuncia sempre e tão-somente o universal. Graças a sua “natureza divina”, é apenas a verdade da singularidade sensível, sua universalidade, que acede à palavra. Ao fazer da linguagem o meio próprio da enunciação da essência universal, que supera toda pretensão de singularidade da certeza sensível, Hegel, de um só golpe, erige uma falta em virtude, nomeadamente, a incapacidade – a que condena a linguagem de sua dialética – para exprimir o que há de inexpressivo no não-idêntico. Pois o caráter inefável da absoluta individualidade, da irreduzível insubstituíbilidade da coisa sensível é o que, para Hegel, se vê sancionado como apanágio da linguagem, a enunciação do universal. “O que é chamado de inefável não é senão o não verdadeiro, o não-racional” (FE, p. 61). Isto é, insignificante. “Se quiséssemos efetivamente *nomear* este pedaço de papel, que é objeto de seu opinar, e se quiséssemos *nomeá-lo* de verdade, isto se mostraria impossível, porque o isto sensível, que é objeto do opinar, é inatingível pela linguagem, que pertence à consciência e ao universal em si” (FE, p. 61). Diante da verdade das coisas sensíveis, diante da certeza de sua singularidade irreduzível, a linguagem “leva a termo sua futilidade [*Nichtigkeit*]”, enunciando sua insignificância; ela como que as devora, como diz o próprio Hegel, numa comparação bastante sugestiva com os iniciados dos mistérios eleusinos, que devem aprender a comer do pão e a beber do vinho: “De fato, eles não permanecem diante das coisas sensíveis como se elas possuísem um ser em si, mas, desesperando de sua realidade e na certeza total do seu nada, eles as tomam sem mais e as devoram” (FE, p. 61).

A passagem violenta, patrocinada pela dialética hegeliana, do particular mudo e opaco para o domínio loquaz e brilhante do espírito, composto pela totalidade das mediações conceituais, encontra em sua estética um correspondente perfeito. A passagem do belo natural para o belo artístico, levada a cabo na estética hegeliana, é “dialética enquanto transição para a dominação” (GS 7, p. 120; TE,

Malgrado o caráter discutível da tese, a exposição do confronto é preciosa em seus termos.

p. 94). A mesma acusação relativa à ausência do caráter expressivo em sua dialética, Adorno endereça agora à sua estética: “Em geral, faz falta à estética hegeliana a voz [*Organ*] para a expressão de todo ser insignificante ou insignificativo; o mesmo vale para sua teoria da linguagem” (GS 7, p. 116; TE, pp. 91-2)³⁹. A substância própria do belo é, para Adorno, precisamente aquilo que Hegel denota como sendo a deficiência [*Mangel*] do belo natural, deficiência que lhe aparece, a Hegel, como razão de ser do belo artístico. Assim, o belo natural em Hegel só se legitima pelo seu declínio. Ele é necessária e sumariamente subsumido, numa transfiguração afirmativa, pelo belo artístico. Sua celebrada *Aufhebung* falha aqui, uma vez que o natural se extingue sem que seja efetivamente reconhecido pelo belo artístico. Mais ainda: seu belo artístico resplandece por sobre o declínio do belo natural, edifica-se a partir das ruínas do belo natural. Mais uma vez intervém aqui o mesmo gesto violento, entre impaciente e intolerante, da dialética hegeliana. Ela não se detém tanto quanto seria preciso – e tanto quanto ela mesma presume se deter – ante o caráter efêmero e transitório da beleza. Ela não se detém ante a indigência própria do belo natural, aquilo que nele se subtrai ao conceito: “Ao rejeitar o caráter efêmero [*das Flüchtige*] do belo natural, assim como, tendencialmente, tudo o que não é conceptual, Hegel demonstra estreiteza e indiferença para com o motivo central da arte, que é tatear sua verdade no que é fugidio, frágil e perecível. A filosofia de Hegel falha perante o belo” (GS 7, p. 119; TE, p. 94). O que desaparece, o belo natural, é precisamente o que deveria ser considerado como essencial, caso Hegel não se furtasse às exigências de seu próprio método.

Saibamos assim ler o célebre aforismo § 5 de *Minima Moralia*, “*Herr Doktor, das ist schön von Euch*”, à luz deste corretivo que Adorno julga preciso fazer à dialética hegeliana. Que seja de bom alvitre desconfiar de tudo o que é ingênuo e descontraído, que as pequenas alegrias e manifestações de vida se afigurem hoje de irresponsável condescendência para com a prepotência do existente, que até mesmo a beleza de uma árvore em flor pareça mentirosa em vista da sombra funesta de Auschwitz, e que exaltar pura e simplesmente a beleza da vida não passe de ideologia a encobrir o fato de que não há mais vida, ou a fingir ser este mundo morto um mundo de verdadeira sociabilidade... Que, enfim, “não haja mais beleza nem consolo algum fora do olhar que se volta para o horrível

³⁹ “Überhaupt gebricht der Hegelschen Ästhetik das Organ für alles Sprechende, das nicht signifikativ wäre”. Numa tradução mais livre, poderíamos dizer: “Faz falta à estética hegeliana no seu todo a língua para dar voz a tudo que não seja significativo”. Mas como a palavra “*Organ*” carrega também o sentido figurado de uma sensibilidade especial (como na expressão: “*Ich habe kein Organ für Musik*”, não tenho nenhum ouvido para música), a sentença apresenta ainda uma conotação passiva, própria da percepção estética: “Faz falta à estética hegeliana no seu conjunto a sensibilidade para toda expressão que não seja significativa”.

[*Grauen*], a ele resiste e diante dele sustenta, com implacável consciência da negatividade, a possibilidade de algo melhor” (*GS* 4, p. 26; *MM*, p. 19; § 5), isto tudo está em plena consonância com a exigência formulada pela dialética de Hegel, e que ela própria não leva suficientemente a sério, a saber, justamente aquela que insiste na necessidade de se demorar na negatividade: “A vida do Espírito só conquista sua verdade quando se encontra a si mesmo na total dissociação, na total dilaceração. O espírito não é como o Positivo que desvia o olhar do Negativo, como quando dizemos de algo: ‘Isto não é nada ou é falso’, e, isto feito, dele nos afastamos e passamos para outra coisa qualquer; não, ele só é este poder quando encara de frente o Negativo e nele se detém” (Hegel *apud* Adorno, *GS* 4, p. 15; *MM*, p. 9). Penetrar na matéria da coisa tratada, demorar-se no seu conteúdo imanente sem esquivar-se para além dela mesma significa, pois, deter-se ante o horrível, suportando a aparência da beleza como dolorosa aparência de uma promessa de felicidade não cumprida (assim como, no que diz respeito ao sujeito, deter-se ante o indivíduo que desaparece como mercadoria de troca, sustentando a penosa e infeliz consciência da plenitude vital que lhe foi recusada).

Linguagem como corpo do pensamento. À guisa de conclusão, observemos o que talvez fosse desnecessário observar a esta altura: na sua falta de apreço para com a linguagem, na sua ojeriza para com a expressão, Hegel não é exceção na história da filosofia desde suas origens. Com efeito, o descrédito da natureza sensível, correlato ao enaltecimento do puro espírito, pregnante desde Platão, deita raízes profundas na desconfiança manifesta ante o caráter retórico e expressivo da linguagem: “Uma das raízes da rebelião contra a aparência é a alergia à expressão” (*GS* 7, p. 176; *TE*, p. 135). Os sentidos, que nos enganam sempre, abarcam no seu âmbito as palavras melífluas e as frase maviosas, com seus acordes sedutores e melodiosos. Que se veja, a propósito, o belo artigo de Jeanne Marie Gagnebin, “Linguagem como corpo do pensamento”. A natureza corpórea do pensamento, sensível em sua incontornável essência lingüística, sempre foi fonte de perturbação e incômodo para a filosofia, à semelhança do corpo com seus sentidos, afetos e paixões. Não por outra razão, foi preciso submeter a linguagem a uma dialética rigorosa, no intuito de controlar a exuberância solerte e luxuriosa da retórica, assim como foi preciso submeter o corpo a uma dietética rigorosa, no sentido de purgá-lo das tentações e da lascívia da carne. No limite, a linguagem purificada viu-se equiparada à razão abstrata, ao puro espírito, como no caso emblemático dos esforços envidados pela filosofia da linguagem do positivismo lógico. Como se compreende, a fúria dirigida contra a linguagem não se separa da fúria dirigida pelo esclarecimento contra tudo o que lhe recorde sua natureza primitiva originária, contra tudo que ainda lhe evoque sua dissolução na natureza. (E as palavras são, com efeito, um poder extremamente dissolvente, ainda mais quando se pressente que elas mais

apresentam que representam as coisas, que elas nos instauram um mundo.) Mas expurgado de sua natureza lingüística e sensível, o puro pensamento vê-se despojado do que lhe é essencial. Ele já não é mais capaz de despertar o encanto pela beleza da vida e tampouco de expressar a dor da existência. Banindo asceticamente de si o encanto, ele acredita poder livrar-se do engano. Reduzido à pureza cristalina de um espelho, ele pretende representar as coisas na sua identidade límpida. Mas a força da coerção lógica adquirida vê-se condenada à impotência e ao vazio da fórmula que identifica. Pois sem o acolhimento de sua natureza corpórea, sem a assunção de sua espessura lingüística – essenciais a sua dimensão mimético-expressiva –, o pensamento não pode se fazer sensível ao peso e a dor da existência, nem mais refletir o encanto da beleza latente nas coisas e na vida. Tendo de si podado as flores da retórica, como poderia ainda este esqueleto esgalhado querer falar de amor e das promessas de felicidade que um dia foram suas? Assim é que nossa esperança não pode prescindir da materialidade das palavras, desta natureza corpórea da linguagem, isto é, precisamente daquilo que foi posto mormente sob suspeita ao longo de toda história da filosofia - mais ainda, cuja colocação sob suspeita talvez seja mesmo constitutiva desta história. Assim é que, ao retomar a dialética no sentido literal de *organon* do pensamento, Adorno vem a concebê-la, fundamentalmente, como a tentativa de reapropriar-se criticamente do momento retórico da linguagem, vital a todo pensar. Ou melhor, como a tentativa de salvar a expressão pela reapreciação e pela reintrodução da componente retórica no pensamento (cf. na *Dialética Negativa* especialmente a secção “Retórica”, GS 6, pp. 65-6; DN, pp. 61-2).

2

Um desencantar através do encanto

“Surgiu, então, a alma de minha defunta mãe, Anticléia, filha do magnânimo Autólico, que eu deixara com vida, ao partir para a sagrada Ílion”. Com o coração oprimido, Ulisses vê a imagem de sua veneranda mãe “silenciosa junto ao sangue, sem se atrever a encarar de frente seu filho, nem a dirigir-lhe a palavra”. E pergunta então à alma do adivinho Tirésias, a quem acabara de consultar, como poderia sua mãe vir a conhecê-lo como sendo seu filho. E Tirésias lhe responde de pronto: “Vou declarar-te uma coisa muito simples, que deves gravar no espírito: aquele dos mortos a quem deixares aproximar-te do sangue dir-te-á a verdade; aqueles a quem o recusares, esses retirar-se-ão” (*Odisséia*, canto XI).

Quando Adorno, no primeiro excuro da *Dialética do Esclarecimento*, refere-se a esta passagem da *Odisséia*, extraída do canto da evocação dos mortos, observa ele que, nos momentos em que a narrativa épica abandona a linguagem à imagem, ela se torna impotente, cega e muda, tal qual a aparição da mãe de

Ulisses advinda no reino dos mortos (cf. *GS* 3, p. 95; *DE*, p. 77). Para dar fala a imagem, um sacrifício é exigido; para que a imagem se arranque a sua mudez mítica, em nome de uma lembrança viva, um ato de violência é requerido. Ora, ao que me parece aqui, este ato de violência e de sacrifício, capaz de fazer a imagem mítica manifestar sua verdade, corresponde, para Adorno, ao gesto brutal com que o esclarecimento procura elevar-se acima do mítico e dele distinguir-se. Para a subjetividade que neste processo se consolida, as imagens, sombras do mundo dos mortos, passam a revelar sua verdadeira essência: elas são, enfim, mera aparência. Notemos que o desencantamento do mundo, dissipação das imagens míticas como inanes e inúteis, levado a efeito pelo gesto imperioso de auto-conservação da individualidade que se fortalece, encerra aqui efetivamente, malgrado sua violência, uma promessa de libertação do mítico: “É só quando se torna senhora de si no reconhecimento da inanidade das imagens, que a subjetividade chega a participar da esperança que as imagens prometem em vão” (*GS* 3, p. 95; *DE*, p. 77).

Gostaria de aproximar esta passagem de uma outra, que se encontra pouco mais adiante no mesmo excurso, também ela relativa a um momento da narrativa da *Odisséia* em que a linguagem silencia, abandonando-se à imagem. Com uma diferença significativa, porém. Se, no canto da evocação dos mortos, a linguagem e a própria fala adquirem o poder, em oposição à mudez mítica, de dar voz à imagem e fixar na memória a desgraça ocorrida, agora, ao contrário, é a narrativa que se interrompe, que emudece, para dar fala à imagem. O episódio a que me refiro é aquele que Adorno descreve como sendo o mais atroz documento da civilização em Homero, o relato da mutilação do pastor de cabras Melântio. Ele se põe na sequência da narrativa da matança dos pretendentes, encerrando o canto correspondente. Que nos seja perdoada uma transcrição prosaica deste brevíssimo episódio: “Depois trouxeram Melântio para o pátio. Diante da entrada, deceparam-lhe com o bronze o nariz e as orelhas, em seguida arrancaram-lhe os órgãos viris, que atiraram aos cães, e, ébrios de indignação, cortaram-lhe mãos e pés” (*Odisséia*, p. 308). Dito isso, a narrativa sumária então se cala, nada mais acrescenta sobre Melântio e sua triste sina, cuja imagem nos fica assim suspensa no espírito, enquanto o relato discorre sobre como Ulisses e Telêmaco, em seguida, lavaram-se do sangue que lhes manchava mãos e pés. O conteúdo bárbaro da narrativa evidencia por si só o quanto o esclarecimento nascente, que se vinga furiosamente do mito, a ele se equipara. Contudo, a interrupção da fala, no momento da narrativa, como que transforma a atrocidade dos acontecimentos relatados em imagens remotas, e “faz cintilar a aparência da liberdade que, desde então, a civilização não extinguiu mais por inteiro” (*GS* 3, p. 98; *DE*, p. 79). E Adorno conclui: “O que eleva a civilização acima do mundo pré-histórico não é o conteúdo dos crimes relatados. É a tomada de consciência que faz com que a violência se interrompa no momento da narrativa” (*Ibidem*). O mesmo comentário serve aliás ao episódio, de

atrocidade semelhante, relativo à execução das servas infiéis que haviam recaído na condição de hetairas, episódio narrado na *Odisséia* com frieza e serenidade chocantes, com uma precisão que já anuncia algo da impassibilidade inumana característica dos relatos de anatomia e vivissecação: “Homero descreve a sorte das enforcadas e compara-as, sem comentários, à morte dos pássaros no laço, calando-se num silêncio cuja dureza é o verdadeiro resto de toda fala” (GS 3, p. 98; DE, p. 79). A abrupta interrupção do relato torna pesado o silêncio, e desmente a constatação supostamente tranquilizadora de que a execução não teria durado muito tempo: “uns instantes e tudo se acabou”. Não por muito tempo? “Interrompendo o relato, ele nos impede de esquecer as mulheres executadas e revela o inominável e eterno tormento daquele único segundo durante o qual as servas lutam com a morte” (GS 3, p. 99; DE, pp. 79-80).

A narrativa que, a meio caminho do esclarecimento, liberta-se do encanto mítico, carrega desde o nascimento este duplo sentido. O que permite a ela destacar-se das atrocidades – que no mito confundem-se com o destino – é o frio distanciamento conquistado frente às atrocidades ocorridas, desde então apresentadas como entretenimento. Mas a tomada de consciência do golpe de violência com que se erige em verdade só se perfaz, assim, pelo reconhecimento de sua participação no mítico, e isto no momento em que seu discurso logra se entregar, enquanto linguagem, ao silêncio capaz de emprestar voz à imagem. Pois é somente graças a este acolhimento do momento mimético ou imagético da expressão que o discurso esclarecido alcançaria, efetivamente, elevar-se acima do mito.

Num ensaio consagrado à forma narrativa em Homero, “Sobre a ingenuidade épica”, escrito ao tempo da redação da *Dialética do Esclarecimento*, Adorno explora uma outra passagem da *Odisséia* em que o logos da linguagem cede ao apelo da imagem. Certo que não, como veremos, ao modo de um inopinado e escrupuloso emudecimento, mas sim ao modo de um involuntário sucumbir ao impulso mimético da expressão, que atropela a forma narrativa. Trata-se de uma passagem em si mesma aparentemente insignificante, em que o arcabouço lógico do discurso se desarranja, deixando irromper o que ela mantém sob controle enquanto conexão de sentido. Um *lapsus linguae*, poderíamos dizer, bastante significativo em sua insignificância. Adorno o descobre no último canto da *Odisséia*, quando da narrativa da matança dos pretendentes feita no Hades pela alma do pretendente Anfimedonte: “E pondo-se de acordo para dar morte cruel aos pretendentes, entraram na insigne cidade, quer dizer, Ulisses entrou depois, Telêmaco foi na frente”. Adorno observa que aqui o fio discursivo se parte, e a emenda na forma introduzida às pressas pela partícula expletiva *η*, que aqui traduzimos por “quer dizer”, mais trai do que escamoteia o contra-senso

sintático da construção⁴⁰. Nesta ruptura da cadeia discursiva manifesta-se o impulso do ainda não discursivo, deste momento constitutivo anterior a ele, e que ele ferreamente subsume. Momento imagético, se quisermos, na medida em que, ao perder seu logos sob pressão deste imperioso impulso expressivo, a narrativa emudece, forçada momentaneamente a se interromper e se recompor. Como escreve Adorno, a imagem desenha uma figura de sentido objetivo que emerge da negação do sentido racional subjetivo. Ocorre aí a expressão, que poderíamos descrever como um salto no indizível da imagem.

Para a subjetividade nascente, que se desgarrá do mítico, a linguagem épica é exercício de sua pretensiosa autarquia. Sob o violento efeito transfigurador de seu aparato lingüístico, tudo lhe aparece como cenário, onde não lutam indivíduos, mas signos entre si⁴¹. Toda cultura do entretenimento está em germe nesta cegueira obstinada com que se entrega à representação de homens e coisas. A propósito, Adorno toma a lendária cegueira de Homero como alegoria desta obcecção do narrador épico por seu logos, que faz subsumir todo particular no universal de sua epopéia, a qual faz do passado algo digno de ser narrado tão-somente sob a forma definitiva com que é narrado. A “ingenuidade” épica não é outra coisa senão esta cegueira (nada inocente) perante a manipulação conceitual dos objetos, para quem o real emerge puro, não desfigurado pela violência dos imperativos da razão discursiva, não aprisionado pela crisálida de seu esquematismo conceitual. Ao mesmo tempo, porém, a palavra narrativa em Homero encontra-se carregada pelo pressentimento cruciante de sua inverdade. Não fosse aliás por este pressentimento, Homero talvez não se imortalizasse como cego. O impulso homérico, propriamente épico, para a descrição minuciosa e exata, extremosamente apegada ao sensível, não é outra coisa senão esforço supremo para compensar a suspeita insidiosa e obsedante de sua falsidade. Recorrendo à imagem como quem desenha ou pinta ao invés de escrever, sua narração anseia, desesperada e paradoxalmente, libertar-se de si mesma enquanto exposição discursiva: “O impulso homérico de descrever um escudo como se fosse uma paisagem, e de desenvolver por completo uma metáfora até a ação, até o ponto de, tornada independente, esgarçar o tecido da narração, esse impulso é o mesmo que levou constantemente os maiores narradores do século XIX, como Goethe, Stifter e

⁴⁰ Ver GS 11, p. 38; NL, p. 41 - “Sobre a Ingenuidade Épica”. Pouco mais adiante, Adorno empreende análise análoga para um poema de Hölderlin, “*An die Hoffnung*”. Neste, é a partícula “*oder*” que desconstrói a forma sintática do poema, deixando-a soar em falso. A primazia da matéria não discursiva, ilógica, que se anuncia é o elemento mítico propriamente ancestral da loucura de Hölderlin.

⁴¹ O quanto, por sinal, não é Hegel visado neste ensaio? Sua dialética não se coaduna a uma epopéia na qual não são homens, mas conceitos que disputam entre si? Seu sistema não promove a transfiguração de uma tragédia na épica do espírito absoluto?

Keller na Alemanha, a desenhar e a pintar ao invés de escrever; e os estudos arqueológicos de Flaubert podem estar inspirados pelo mesmo impulso” (GS 11, p. 37; NL, p. 40 - “Sobre a ingenuidade Épica”)⁴². A impossibilidade última de levar a bom termo esta empresa foi o que arrastou tantos à loucura, Hölderlin entre eles.

Nietzsche, este outro que também se viu arrastado à loucura, não é uma vez sequer mencionado nesse ensaio. Não obstante, ele está por toda parte. Vale notar que remonta a Nietzsche, notadamente ao Nietzsche do *Nascimento da Tragédia*, esta referência à ingenuidade épica de Homero: “A ‘ingenuidade’ homérica só pode ser compreendida como a perfeita vitória da ilusão apolínea; esta é uma das ilusões de que freqüentemente se vale a natureza para lograr seus objetivos”⁴³. Ilusão apolínea esta que, por sua vez, bem se compreende no quadro perfeitamente schopenhaueriano da representação (apolínea) que se erige a partir do fundo primitivo e desmesurado da vontade (dionisiaca). Digno de nota é, ainda, o contraponto que Nietzsche desenvolve, à luz destes dois princípios antagônicos, entre as imagens da lírica (em Homero) e da música (em Arquíloco). A música, ele a vê como produto do artista dionisiaco totalmente identificado com a dor e a contradição em sua unidade primitiva; a música não deixa de ser, neste sentido, reflexo da dor primitiva, mas sem imagem e sem conceitos: o músico dionisiaco, sem imagem alguma, é só dor primitiva, ressonância primitiva. O artista épico apolíneo, em contrapartida, assim como o artista plástico a ele aparentado, encontram-se submergidos na pura contemplação das imagens de beleza, equilíbrio e perfeição. Contudo, a interpretação de Adorno que acompanhamos não converge inteiramente com a nietzschiana. Adorno busca decifrar os sinais que fazem soar em falso esta imagem apolínea, construto do logos discursivo, de modo que ela se descubra como ilusão transfiguradora dos horrores de uma realidade trágica, e não, como sustentaria Nietzsche, como ilusão redentora da dionisiaca exuberância do real.

Como veremos noutra parte, esta breve interpretação da narrativa da *Odisséia* apresenta desdobramentos dos mais relevantes na teoria estética adorniana. Na dissonância que descerra o véu do discurso, ou melhor, dá a ver o arcabouço discursivo precisamente enquanto arcabouço, construto, irrompe a matéria do

⁴² Não podemos deixar de ressaltar o quanto nos parece forçada tal interpretação adorniana da poesia homérica, atendendo aos interesses de uma estratégia conceitual pressuposta que a deforma. Não seria ir longe demais tomar o apego ao sensível da narrativa homérica como uma ardil a mais da razão esclarecida nascente, no limite como medida de encobrimento da ordenação lógica por ela imposta ao sensível? Não seria isso suspeitar em demasia do que muito provavelmente se dá, em Homero, como linguagem mimética espontânea, tão sem profundidade ou segundo plano que qualquer interpretação revela-se mesmo “impossível” (ver, a respeito, o ensaio de Erich Auerbach, “A cicatriz de Ulisses”, no seu clássico *Mimesis*).

⁴³ NIETZSCHE, F. *El origen de la tragedia a partir del espíritu de la música*, p. 41.

real que resiste a sua ordem lógica – e a verdade do épico se desvenda trágica. A aparente falha na construção, lapso de linguagem no sentido freudiano, é o que permite vislumbrar o não aparente [*Scheinlos*] no meio do aparente [*Schein*]: ela é o deslize cometido por onde a verdade se insinua e vem à luz no brilho da representação artística.

Ato falho dialético. Quando Adorno compreende a expressão como a irrupção do teor de verdade das obras de arte - o qual se insurge contra seu caráter aparente -, ele cuida de advertir que mesmo a expressão soa falsa porquanto não escapa do círculo encantado da aparência. De modo que a autêntica expressão só chegaria efetivamente a termo mediante uma interpretação filosófica que trouxesse à luz da razão algo obscuro para a própria obra. Ela só seria levada a efeito por meio de um trabalho conceitual que buscasse romper o invólucro de aparência das obras, servindo-se portanto da mimese, mas sem que nela se dissolvesse o conceitual, ou melhor, que advogasse a causa da mimese, mas sem render-se cabalmente a ela. Volvamos à interpretação que nos oferece Adorno, no ensaio “A ingenuidade épica”, daquela singular passagem da *Odisséia* em que lhe chama a atenção uma partícula enfática aparentemente insignificante, a qual, por sua dissonância, descerra o véu do discurso, dando a ver o arcabouço discursivo justamente enquanto arcabouço, isto é, constructo. Pois bem, tomemos esta aparente falha de construção como um lapso de linguagem no sentido freudiano, vale dizer, como um ato falho que permite vislumbrar o não aparente [*Scheinlos*] no *medium* do aparente [*Schein*], como um deslize por onde a verdade se insinua e vem à luz, cintilando na representação artística. E que verdade é esta senão aquela que aponta para o momento corporal (de dor que clama passar, de prazer que quer eternizar-se) subjacente a toda manifestação espiritual?

Remetamos a questão à passagem correlata na *Dialética Negativa* em que Adorno nos fala de algo como um ato falho dialético. Nela, lemos que esta dialética flerta com a arte porque compreende que, na aparência das figurações tanto conceituais como artísticas, a aparência necessária do existente comete um ato falho, deixando irromper - ainda que de forma enigmática, que à filosofia cabe decifrar -, o que foi banido do aparente, e assim não é meramente aparente: “A arte é aparência inclusive em sua maior sublimidade; mas a aparência, o que há nela de irresistível, provém de algo que não é aparente” (*GS* 6, p. 396; *DN*, p. 402). De algo assim obscuro e inaparente a palpitar nas entranhas do existente, mas cujo apelo clama pela transcendência: “De outro modo seria o que sempre é: pálido, sem cor, indiferente. Não há luz que se derrame sobre os homens e as coisas em que não se reflita a transcendência. A resistência inextinguível contra o mundo fungível da troca é a do olho que não deseja que as cores do mundo

sejam eliminadas. No aparente o não aparente comete um ato falho⁴⁴ (GS 6, pp. 396-7; DN, p. 402).

Assim, não só a arte, estritamente falando, responde por este domínio do brilho aparente no qual algo de obscuro e inaparente vem inopinadamente à luz. Também o pensamento que não denega seu caráter aparente e que advoga a causa da mimese responde por ele. O próprio conceito apresenta-se, pois, como lugar de expressão do que se encontra dominado e silenciado pelos mecanismos conceituais de coerção lógica. De sorte que a fecunda e desejável interpenetração entre o âmbito da filosofia e o da arte vê-se reduplicada no interior do âmbito da reflexão filosófica, como um processo intestino ao conceito que é um dos determinantes centrais da própria dialética negativa adorniana⁴⁵.

Retomemos aquela frase mencionada há pouco segundo a qual, no aparente, o inaparente se trai, comete um ato falho. Abusando um pouco das cores da retórica, no intuito de evidenciar o que fica apenas sugerido na sua concisão, poderíamos escrever que, no brilho ilusório do aparente, vale dizer, no âmbito de um pensamento que ousa tomar distância da racionalidade positivista, acolhendo a experiência estética e dispondo da linguagem como meio expressivo para além da estrita constatação factual, neste âmbito de um construto que como tal se reconhece, insinua-se, como que por um deslize, o real a ele subjacente e irrepresentável em última instância, inaparente enfim ao mero construto mental. O mesmo vale, como já notamos, para o âmbito imaginário da criação artística.

Somente estas figuras do aparente, quer conceituais, quer artísticas, que não denegam seu distanciamento da realidade existente, estas figuras espirituais dadas à extravagância e ao atrevimento de se extraviar pelo transcendente

⁴⁴ A última sentença da citação, "*Im Schein verspricht sich das Scheinlose*", exprime ademais o sentido forte da promessa encerrada no aparente, uma vez que a conotação primeira de "*versprechen*" é a de prometer.

⁴⁵ Como se advinha, o que aqui vai se delineando é um modelo de interpretação e crítica imanente de extração psicanalítica. Páginas atrás já apontávamos nessa direção ao assinalar como aspectos da dialética negativa: 1) a atenção micrológica ou filológica ao insignificante e aparentemente sem sentido, e 2) a prescrição de ser versada em desejos. Não investigaremos aqui, porém, de que modo e com que propriedade o modelo de interpretação psicanalítico veio a ser incorporado por Adorno. Notemos apenas que a proposta de incorporação é antiga. Já numa passagem de sua aula inaugural "*Atualidade da Filosofia*", Adorno declara ser a interpretação psicanalítica um modelo que ultrapassa seu âmbito original de aplicação, contemplando a exigência imanente de interpretação filosófica em vista da superação do idealismo. Em resumo, a teoria psicanalítica faria jus a uma teoria materialista capaz de conceder a devida supremacia à existência empírica. Em virtude da atenção que concede ao destoante e dissonante, ao que soa em falso numa totalidade coerente de sentido, seu modelo de crítica imanente revelar-se-ia capaz de solapar a pretensa autonomia dos sistemas de pensamento, acusando a aparência de sua identidade com o real.

interditado, somente elas podem atender ao anseio de verdade que habita no mais fundo da realidade imanente. Elas constituem aquela exterioridade somente através da qual nos é dado contemplar a verdade do imanente. Seria bom insistir neste ponto: é graças ao distanciamento próprio do que se mostra aparente - e não apesar dele - que se contempla este fundo inaparente mais essencial, razão de ser do aparente. Precisamente porque o pensamento não atinge de todo seu objeto, porque jamais identifica-se plenamente com a materialidade corpórea do pensado, é que ele necessita mirar para além de seu objeto, configurando-se assim como pensamento transcendente. Neste sentido, “o pensamento transcendente leva em conta sua insuficiência de um modo mais rigoroso que aquele que se deixa conduzir pelos mecanismos de controle da ciência” (GS 4, p. 143; MM, p. 111; § 82 - *A três passos de distância*). Um elemento de exagero e desmedida lhe é assim essencial, elemento que se prende à consciência tácita da distância insuprimível que o separa da existência empírica: “É apenas na distância em relação à vida que se desenvolve a vida do pensamento que realmente atinge a vida empírica. [...] Ele exprime com exatidão o que é, pelo fato mesmo de que o que é nunca ser inteiramente tal qual o pensamento o exprime. A ele é essencial um elemento de exagero, que o impele para além das coisas e o faz desembaraçar-se do peso do factual [...]. Esses excessos são punidos pelo espírito positivista e lançados na conta da loucura” (GS 4, p. 142; MM, pp. 110-1; § 82).

Buscando pensar o impensado de que se ressent, o pensamento que se quer íntegro não se detém pasmado perante o bloqueio kantiano, preferindo ser acusado de incorrer nos excessos retóricos, na desrazão poética, ou de faltar com a razão pura e simplesmente, a resignar-se com a embotada sensatez positivista: “*Aux sots je préfère les fous*”. Assim, ele parece insensato aos olhos do espírito positivista, que o refuta, como parece igualmente insensato em face do senso de medida e justiça vigente numa sociedade marcada pelas relações capitalistas de mercado. A insensatez, no entanto, sói habitar incógnita no que mais se obstina na estrita medida de sua razão.

Deste modo, Adorno não tem pejo em afirmar, num aforismo de *Minima Moralia*, que a dialética seja desmedida (e neste sentido também desrazão), posto que decifra, nas proporções do mundo, “a imagem fiel e reduzida de desproporções monstruosas” (GS 4, p. 80; MM, p. 62; § 45 - *Como parece doentio tudo o que está em devir*). Em face do justo senso de proporção reinante - pautado pelas relações de medida e grandeza consolidadas pelo mercado e firmemente instaladas na vida - ela descortina uma enormidade, uma monstruosa injustiça. Que o mundo se lhe afigure disforme, é o que permite acusá-la de promover um falseamento da imagem do mundo, ou de incorrer na falta de medida e de razão. Porém, é tão-somente pelo exercício desta sua desmedida que a falsidade reinante pode vir à luz. E é tão-somente por obra desta acusação da enormidade do senso de medida e justiça imperantes, deste

desvendar da desrazão do princípio de razão vigente, que ela própria se torna racional. Daí que Adorno, no aforismo mencionado, assim se exprima a respeito do dever do dialético: auxiliar uma verdade de loucos e bobos (de artistas?) - notadamente aquela que denuncia o caráter disforme das proporções do *common sense* - a alcançar a consciência de sua própria razão.

A dialética levada a termo. Gostaria agora de acompanhar um pouco mais detidamente este movimento intestino à dialética negativa, através do qual o conceito logra alcançar refletir sobre si mesmo libertando-se de sua compulsão à identidade. Mas isso obedecendo a um impulso que lhe é próprio, vale dizer, sem renunciar a si mesmo, sem render-se por completo à mimese artística como uma potência extrínseca.

Ao atentar para o estrito confinamento da armadura conceitual de reconciliação forçada, para a cegueira [*Verblendung*] desta lógica que se faz prisioneira da identidade absoluta, Adorno insiste amiúde em que a própria dialética, negativa, tem como se insurgir, pensando contra si mesma sem renunciar a ser pensamento: “A aparelhagem [*Armatur*] do pensamento não tem porque permanecer montada; ele alcança o bastante para ver a totalidade de suas pretensões lógicas como ofuscação [*Verblendung*]. [...] A razão dialética obedece ao impulso [*Impuls*] de transcender o contexto natural e sua ofuscação, que se perpetua na coação subjetiva das regras lógicas. [...] A única coisa capaz de promover a emancipação do contexto dialético da imanência é o próprio contexto. A dialética reflete criticamente sobre ele e com ele sobre seu próprio movimento” (GS 6, pp. 144-5; DN, p. 144-5). Lembremos, uma vez mais, a citação já gasta de tão usada, mas que nem por isso perde o gume: “Dialética é a autoconsciência do contexto geral de ofuscação, que dele não se furta imediatamente. Sua meta objetiva é dele escapar a partir de dentro. A força para evadir lhe vem do sistema de imanência; assim se lhe aplica mais uma vez a sentença de Hegel, segundo a qual a dialética absorve a força do inimigo voltando-a contra ele; mas não só em cada passo dialético, como também ao final, no todo. Com os meios da lógica, ela capta seu caráter de coação, esperando que ele ceda” (GS 6, p. 398; DN, p. 403-4).

Ora, estamos aqui em pleno coração da problemática que tantos questionamentos já suscitou. Esta é, com efeito, a reprovação mais reiterada feita à filosofia adorniana desde Habermas: porque a própria filosofia não pode se furtar de imediato ao contexto geral de ofuscamento [*Verblendungszusammenhang*], sua crítica equilibra-se na corda bamba entre a imanência e a transcendência, sendo mesmo impossível determinar com clareza o lugar de onde fala [*Standort*] na relação com o objeto. Não escapou ao próprio Adorno esta indeterminação, desde logo tomada pelas interpretações ulteriores como falta capital, ou contradição mal resolvida. Foi ele mesmo, aliás, o primeiro a tematizá-la. Como notou num aforismo de *Minima Moralia*, este

gesto de barão de Münchäusen da teoria é mesmo essencial a todo pensamento que exige estar ao mesmo tempo nas coisas e para além delas, pensando contra si sem abrir mão de si mesmo.

Mas uma boa parte das apreciações da obra de Adorno, por refinadas e criteriosas que sejam, não escapam, a meu ver, de uma espécie de *pathos* analítico obstinado em acusar a má contradição do pensamento que situa a negatividade de forma ambígua, ora uma figura imanente ao conceito, ora inerente à realidade empírica ou sócio-histórica⁴⁶. Investigando a unidade problemática dos distintos significados do conceito de negatividade na obra de Adorno, denunciam a dificuldade em precisá-lo com clareza. Constatam que Adorno, de um lado (premissa positiva), afirma a existência de vestígios do reprimido dispersos na totalidade negativa e, de outro (premissa negativa), insiste na impossibilidade de deles se certificar. Reencontram, ademais, o mesmo par de opostos do negativismo adorniano desdobrado nas figuras teológicas antinômicas da prolepse (positiva) e do apocalipse (negativa). Para estes comentadores, soa como uma contradição a mais a frase de Adorno segundo a qual é preciso dar-se conta da própria impossibilidade por amor a sua possibilidade. A questão que via de regra se põem, poderíamos assim formulá-la: até que ponto a dialética negativa continuaria a ser, em sua negatividade, um pensamento dialético? Se ela nega a si mesma a ponto de se transcender já não seria mais dialética, e sim metafísica. Avaliam, assim, que a tentativa adorniana de traduzir o messianismo de Benjamin filosoficamente, isto é, numa teoria que não abrisse mão da negatividade hegeliana, esta tentativa estava fadada ao fracasso; tal dialética que nega a si mesma não teria como se sustentar, recaindo numa metafísica. Querer saltar para fora do contínuo da história mas sem deixar a história, querer quebrar o círculo mágico da imanência mas a partir de dentro, seriam estas figuras da má contradição: se o referido contexto pode transcender a si mesmo, ainda que dialeticamente, então já não seria, rigorosamente falando, nenhum contexto cerrado em sua ofuscação imanente. Ou, por outro lado, como poderia uma escatologia apocalíptica, que insiste na negatividade total do existente, admitir, sem contradição, a hipótese de uma real imanência do positivo no negativo? A uma tal imanência afirmada só restaria ser irreal, isto é ideal, uma vez que, sem abrir mão da dialética, permanecendo estritamente no âmbito do conhecimento filosófico, seria impossível conceber um lugar que se furtasse ao círculo enfeitado da existência, exterior à negatividade absoluta que tudo abarca.

O que, porém, seria impossível para a dialética, não o seria para a arte, capaz de figurar este lugar imaginário. Assim entendem explicar o apelo que o domínio

⁴⁶ A discussão que travo aqui endereça-se sobretudo às teses defendidas no artigo de Michael Theunissen, "*Negativität bei Adorno*", paradigmático de uma tal postura teórica, mas bem se aplica a toda uma classe de comentadores da obra de Adorno.

estético teria exercido sobre Adorno. Tal interpretação, segundo a qual a dialética, definitivamente enredada no contexto de dominação reinante, ver-se-ia constrangida a renunciar a si mesma e a buscar refúgio e salvação no domínio da arte, encontramos-a mesmo em estudos que não deixam de dar aos temas da *Verblendungszusammenhang*, *Schuldzusammenhang* e correlatos a atenção que merecem numa leitura da obra de Adorno. Ao salientar o quanto o progresso hegeliano no sentido da consciência da liberdade revelou-se regressão no sentido da inconsciência da dominação, asseverando que o que progride na totalidade contraditória é a injustiça, o infortúnio, a culpa e a cegueira, tendem porém a não se demorar tanto quanto necessário na teoria, que cede fácil aos apelos da teologia ou da arte. Isto quando não concluem que a lógica dominante exige que a filosofia se torne arte. Ora, já sublinhamos que a *Dialética Negativa* afirma, com todas as letras, que uma filosofia que imitasse a arte, que aspirasse definir-se como obra de arte, liquidar-se-ia. Volvamos ao último aforismo que encerra a coletânea de *Minima Moralia*. Como já assinalamos, é certo que a auto-reflexão dialética (entendida como reconversão do olhar do olhar teórico capaz de abrir perspectivas redentoras) nutre o anseio por um lugar subtraído à gravitação do existente onde seria possível entregar-se, sem arbítrio nem violência, ao contato sensível com os objetos. Ao mesmo tempo, porém, tal lugar, que é o lugar próprio de realização do abandono mimético, é um lugar ilusório ou inexistente, um lugar impossível para o conceito, ou em que o conhecimento não é mais possível. Isto para insistir mais uma vez, com Adorno, sobre as dificuldade em que se enreda a auto-reflexão dialética, a qual nem por isso aspira a definir-se como arte. Enquanto filosofia, ela não pode abrir mão do golpe de violência da elaboração conceitual para entregar-se incondicionalmente ao momento mimético, sob pena de condenar-se à impotência do irrefletido.

Isso é certo. Mas, afinal, de que valeria tanto insistir, como fazem estes comentadores, na cesura real *versus* ideal ao tratar da imanência do positivo no negativo? De que valeria ocupar-se tão encarniçadamente em acusar as contradições em que o pensamento dialético se enreda por força de exprimir o que de outro modo não se exprimiria? E também ao procurar delimitar tão claramente os domínios de competência da arte e da filosofia, a ponto de neutralizar a tensão fecunda que poderia reinar entre elas? Afinal, “num mundo que é tanto sistema como contradição, como querer se ver livre da dialética?”. Contra esta apreciação, seria preciso lembrar que: “O que é, é mais do que é. Este mais não lhe é outorgado, mas persiste, enquanto algo que foi reprimido [*verdrängt*]”. E também: “A dialética como procedimento significa pensar na forma de contradição em razão da contradição experimentada na coisa e contra ela. Sendo contradição na realidade é também contradição à realidade” (GS 6, p. 148; DN, p. 148).

O que a *Dialética Negativa* denuncia é, antes de tudo, a presunção de todo sistema de pensamento obsedado pelo princípio de identidade, obcecado pela coerência absoluta: fechado em si mesmo, ainda que na completude do desenrolar de um processo dialético⁴⁷. Como observa Adorno - e a isto também se atém sua dialética como elemento de negatividade - as prolixidades arquitetônicas dos sistemas de pensamento, seu pedantismo altissonante, devem ser vistas como sinal de falsidade, posto que se desenvolvem como reação de defesa paranóica ante o pressentimento intolerável de seu caráter aparente, ante a suspeita insidiosa de que não passam de mero produto mental, construído de pensamento. Quanto mais insidiosa a suspeita, tanto mais o sistema recrudesce fechado sobre si mesmo, aferrado ao princípio de identidade (em nome, diga-se de passagem, de seu instinto de autoconservação), o que quer dizer que tanto mais não se permite confessá-lo a si mesmo e aos demais sob pena de desacreditar-se cabalmente. Assim, tanto mais leva adiante a fúria devoradora contra tudo o que possa vir a contradizer sua identidade, contra o menor indício de falta de identidade, contra o menor vestígio de natureza que deponha contra sua pureza espiritual. Ora, no exercício de sua fúria devoradora e dominadora perante tudo o que lembre sua natureza não espiritual (tudo o que acuse a baixa extração de sua idealidade: natureza), o pensamento cristalizado em sistema se consoma como espiritualização dos baixos instintos, o exato contrário da imagem que arroga para si: “O sistema é o ventre feito espírito; a fúria, o signo distintivo de todo idealismo”⁴⁸ (*GS* 6, p. 34; *DN*, p. 31). Deixando de refletir, recusando-se a refletir sobre si mesmo, ele se perpetua simulando conhecer e

⁴⁷ Com efeito, a crítica das ilusões idealistas é um daqueles temas que atravessa a obra adorniana de ponta a ponta, conferindo-lhe notável unidade. Ele já se anuncia na tese de Adorno sobre Kierkegaard (defendida em 1930), em que encontramos a acusação do caráter mitológico inarredável de todo idealismo: mítico é seu fundamento, a auto-suficiência do espírito. E também se apresenta com toda força na aula inaugural “Atualidade da Filosofia” (1931), na determinação materialista de renunciar abertamente a duas noções caras à metafísica clássica, quais sejam, a noção de sentido e a noção de totalidade.

⁴⁸ “*Das System ist der Geist gewordene Bauch, Wut die Signatur eines jeglichen Idealismus*”. Isto acusou Nietzsche como nenhum outro antes dele. Lembremos, de passagem, que a cega compulsão pela identidade absoluta, que rege o sistema até o absoluto contra-senso, corresponde à compulsão pela autoconservação, a que se rendem os indivíduos de forma irracional e absurda, como que enfeitiçados, mesmo quando ela conduz à auto-aniquilação. Compulsão esta que Adorno, em outra passagem que retoma as formulações da *Dialética do Esclarecimento*, procura explicitar como revivescência da violência traumática exercida pela pulsão civilizatória de autoconservação em tempos nos quais, desde há muito, ela não mais se justifica - não ao menos em tal intensidade, dado o nível de desenvolvimento alcançado pelas forças produtivas e do grau de domínio técnico conquistado sobre a natureza.

compreender aquilo a que violenta impiedosa e inconscientemente, racionalizando sua voracidade dominadora como progresso irrefreável da verdade e da ciência: assim é que o espírito cai vítima de um sortilégio, o sortilégio da racionalização, do qual não consegue se libertar, a menos que seja capaz de voltar-se sobre si mesmo e colocar em questão o processo de racionalização tornado mal radical: “Um espírito que se libera de seu sortilégio [Bann], a racionalização, deixa, em virtude de sua reflexão sobre si mesmo, de ser este mal radical que lhe excita a alteridade” (GS 6, p. 34; DN, p. 31). Ora, se há um espírito que anima a dialética negativa, é aquele determinado a refletir sobre si mesmo.

A dialética negativa volta-se contra si mesma e com seus próprios meios. Não é este um daqueles temas que reencontramos na *Dialética Negativa* sob inúmeras variações? Com isto, ela não pretende suspender seu movimento, como se costuma dizer, mas sim levá-lo a termo. Em certo sentido, é a dialética hegeliana que, ao coagular-se em sistema, merece a acusação de pôr-se em suspensão. À semelhança do que Marx realizou com Hegel, Adorno julga preciso acompanhar *da capo* o sistema em sua própria dialética de modo a fazer saltar, na consciência teorética, seu caráter aparente. Pois quanto mais lógica e conseqüentemente uma filosofia se entrega a sua própria construção ambicionando erigir-se em sistema, tanto mais se enreda no ilógico, e, por conseguinte, em falácias. Cai por terra, assim, a idéia que faz de si mesma como pensamento da identidade consumada entre sujeito e objeto, o que desmascara seu caráter aparente: “É determinação da dialética negativa que ela não se tranqüilize consigo mesma como se fosse total: tal é sua figura de esperança. Kant indicou algo disso na doutrina da coisa em si transcendente aos mecanismos de identificação” (GS 6, p. 398; DN, p. 404).

Importa sublinhar que aqui este desmascarar se faz imanente ao próprio movimento dialético: levado às últimas conseqüências, o sistema se arruína a si mesmo, revelando seu caráter aparente. Mas é justamente este proceder levado a efeito exclusivamente por obra do conceito (cujo resultado é uma espécie de desencantamento) que apresenta uma semelhança flagrante com o desencantamento propiciado pela experiência estética, tanto no sentido amplo como no sentido estrito do termo, vale dizer, como experiência do caráter aparente das figurações espirituais. Destarte, o encanto que a razão científica proscree de si e projeta sobre a aparência estética estritamente entendida (caindo vítima de um sortilégio não reconhecido como tal) também ele deve ter seu direito de cidadania reconhecido, como defende Adorno, por uma filosofia avizinhada da arte, sem que por isso deixe de ser filosofia. Filosofia que não renega a componente retórica e expressiva da linguagem, entendendo-se antes como trama e composição do que como encadeamento lógico de idéias. O que quer dizer, como dialética capaz de se voltar contra si mesma com vistas a quebrar o sortilégio do pensamento obsedado pela identidade absoluta. É na

medida em que logra desencantar o mundo encantado pela razão esclarecida, que tal encantamento representa, como já observei, uma parcela efetiva de esclarecimento.

Todo sistema fechado e coerente de pensamento constrói como que um campo de encantamento mágico do qual se faz prisioneiro na exata medida em que identifica cegamente sua clausura conceitual com a totalidade do real. O mesmo vale, aliás, para toda obra de arte, e esta correspondência é valiosa para Adorno, pois sem o encanto exercido explicitamente pela arte, não haveria como desencantar o que não se crê enfeitado. É nesse sentido que gostaria de apresentar o proceder exercido pela dialética negativa de Adorno como uma espécie de encantamento, assemelhado ao exercido pela aparência estética, no intuito de quebrar o sortilégio que pesa sobre o conhecimento obcecado pela identidade, bem como de combater a cegueira de um mundo esclarecido, aferrado à evidência dos fatos e à clareza lógico-conceitual. Para aproximar-me desta correspondência valiosa, gostaria de referir-me a um tema recorrente na obra de Adorno, que poderia chamar o tema do fascínio da câmara escura [*Guckkasten*].

Faço, neste sentido, uma primeira aproximação: a câmara escura como metáfora de todo lugar onde reina um sortilégio, assim, metáfora evidente, em primeira instância, do espaço estético, lugar de encantamento mágico. Mas há uma secção na *Dialética Negativa* denominada justamente “Metafísica da Câmara Escura” [*Guckkastenmetaphysik*] (cf. *GS* 6, p. 142-4; *DN*, pp. 142-4) na qual Adorno acusa a mentalidade dominante em toda tradição da metafísica ocidental, segundo ele cegamente obcecada pelo acesso ao puro ser em si e destarte incapaz de reconhecer a mediação subjetiva desde sempre atuante: “A metafísica ocidental foi, à exceção das heresias, metafísica da câmara escura [*Guckkastenmetaphysik*]. O sujeito – ele próprio um momento limitado – foi condenado por toda eternidade à clausura de si mesmo como castigo por sua divinização. Como que através das frestas de uma torre, o sujeito mira um céu escuro em que desponta a estrela da idéia ou do ser. Mas justamente o muro que o rodeia dá a tudo o que ele conjura a sombra do coisificado, contra a qual se revolta em vão a filosofia subjetiva. [...] É impossível olhar para fora. O que estaria do outro lado só pode aparecer a partir dos materiais e categorias interiores” (*GS* 6, p. 143; *DN*, p. 143-4). Todo perspectivismo nietzschiano está aqui⁴⁹. Para a metafísica ocidental, em suma, é impossível libertar-se da ilusão da

⁴⁹ Com efeito, isto que Adorno designa como metafísica da câmara escura retoma, em seus termos, a crítica nietzschiana da metafísica ocidental: o inarredável perspectivismo da consciência que preside a racionalidade subjetiva de autoconservação. A título de comparação, que se lembre daquela citação, aqui já feita, extraída de *Sobre a Verdade e a Mentira no Sentido Extramoral*: “Ela jogou fora a

câmara escura; ela permanece prisioneira desta maldição. A propósito, nas lições de *Philosophische Terminologie*, Adorno nos conta do mal-estar que o tomava quando, nos seus anos de formação, acompanhou o curso de seu mestre Hans Cornelius, um neokantiniano convicto. Então, diante do mecanismo infernal e coercitivo de um pensamento fechado sobre si mesmo e obcecado pela clareza, o que sentia, nos conta ele, era algo próximo à claustrofobia (cf. *TF1*, pp. 158 e sgts.). Deste modo, salienta Adorno o traço marcante dos idealistas pós-kantianos, que levam ainda mais adiante esta tendência já manifesta nos neokantianos: o conhecimento não é, para eles, outra coisa senão pensamento de pensamento, donde a suspeita de que, se o espírito absoluto é o que se conhece a si mesmo, a totalidade do conhecimento não é senão uma imensa tautologia, um único e gigantesco juízo analítico (cf. *TF2*, pp. 54-5).

Ora, ao contrário do que ocorre no âmbito da racionalidade ocidental, predominantemente subjetiva e instrumental, as obras de arte, muito embora elas também lugar do sortilégio, nos convidam a olhar para fora, a nos libertar de nossa cegueira, e isso em virtude de seu caráter enigmático: “Ao repetir o sortilégio [*Bann*] da realidade e ao sublimá-lo em *imago*, a arte tende ao mesmo tempo a dele libertar-se” (*GS 7*, p. 196; *TE*, p. 151). Outra vez se introduz aqui, notemo-lo, o antigo motivo da lança só ela capaz de fechar a ferida que abriu: só através do feitiço pode-se desencantar o que foi uma vez enfeitado. O enigma das obras de arte provoca esta reconversão forçada do olhar; sua solução nos convoca a buscar o olhar com que elas, as obras, nos vêem enquanto observadores. E de que modo exatamente? Fundamentalmente, pela promessa de um em si nelas encerrado e que simultaneamente se furta. Elas nos falam como as fadas dos contos de fadas: “Queres o incondicionado, não? Pois bem, será teu, mas incognoscível” (cf. *GS 7*, p. 191; *TE*, p. 147). Retenhamos esta passagem lapidar de sua *Teoria Estética*, valiosíssima para o tema do confinamento do espírito subjetivo e de sua possível libertação: “A arte vem a ser enigma porque aparece como se houvesse resolvido o que na existência é enigma, enquanto no mero ente, dado seu enrijecimento dominador, o enigma permanecia esquecido enquanto tal. Quanto mais densamente os homens cobriam o que é diferente do espírito subjetivo com a rede das categorias, tanto mais profundamente se desabituarão da admiração perante esse *outro* e, com crescente familiaridade, defraudaram a estranheza. A arte procura debilmente, num gesto algo enfadado, reparar isso. Leva *a priori* os homens à admiração e ao espanto, como outrora Platão exigia da filosofia, que se decidiu pelo contrário” (*Ibidem*).

chave, e aí da fatídica curiosidade capaz de, por uma fresta, retirar-se do cubículo da consciência e mirar para baixo, e pressentir então que o homem, na indiferença de sua ignorância, repousa sobre um ser cruel, ávido, insaciável, assassino, como que envolto em sonhos sobre o dorso de um tigre” (*VM*, § 1; *Pensadores*, p. 46).

O que me importa mais de perto, porém: o caráter enigmático da arte é como que a contrapartida do bloqueio kantiano, o qual interdita o reino do em si aos homens. E por que não uma espécie de repetição do bloqueio, sua imitação? Pois na arte suprime-se a distinção entre o em si e o para nós: daí seu encanto e o anseio nostálgico de que se encontram imbuídas: “justamente enquanto bloqueadas [*blockkiert*] as obras de arte são imagens do ser em si” (*GS* 7, p. 191; *TE*, p. 147). Em virtude de seu caráter enigmático, as obras de arte são “a determinação do indeterminado” (*GS* 7, p. 188; *TE*, p. 145); “a identidade consigo mesma liberta da coação da identidade” (*GS* 7, p. 190; *TE*, p. 146), conhecimento essencialmente mimético onde só o semelhante conhece o semelhante. Na justa medida, porém, em que o significado essencial da obra permanece impenetrável, como que bloqueado, o bloqueio kantiano nela faz-se presente, dá-se a ver, e notadamente como mutilação, imperfeição e fracasso. É neste sentido que Adorno compara as obras às colunas de vida partidas dos cemitérios. Justamente em vista da contemplação desse seu caráter falho e imperfeito é que o encantamento exercido pela aparência pode vir a ser quebrado: na medida em que encerram uma verdade que não se dá a conhecer (ou que não se afirma), uma realidade que não se consuma, uma promessa de felicidade que não se cumpre. A propósito, a frase de um dos aforismos de *Minima Moralia*, “a arte é magia liberta da mentira de ser verdade” (*GS* 4, p. 252; *MM*, p. 195; § 143 - *In nuce*), delinea em negativo, como sua contrapartida, a sentença que acusa a ciência como magia que permanece prisioneira de ser verdade.

Na *Teoria Estética*, temos uma passagem que bem pode ser lida como um desenvolvimento da temática apenas anunciada nesse aforismo. Ei-la: “O próprio encantamento, liberto de sua pretensão de ser real, é uma parcela de esclarecimento: sua aparência [*Schein*] desencanta o mundo desencantado. Tal é o éter dialético em que se move hoje a arte. [...] No mundo desencantado, sem que ele o admita, o *factum* da arte, imitação do encantamento, é um escândalo que ele não tolera. Mas se a arte acata este fato pacificamente, se se faz cega como o encantamento, então, contra a própria pretensão de verdade, rebaixa-se ao ato ilusório e sabota a si mesma pouco a pouco” (*GS* 7, p. 93; *TE*, p. 74). É assim graças ao seu negrume [*schwärze*] que a arte moderna é capaz de sobrepujar o mundo desencantado, quebrar o encantamento que ele exerce graças ao brilho intenso de seu caráter fenomenal, concernente ao caráter fetichista da mercadoria⁵⁰.

⁵⁰ Mais do que nenhuma outra, aliás, a arte moderna deve renunciar ao espaço de encantamento mágico que lhe é próprio, sem o que a promessa de felicidade que ela encerra não se realizaria jamais, permanecendo prisioneira do sortilégio. Disto tratamos noutra parte. Daí que a arte autêntica seja, para Adorno, “promessa de

Contudo, tratamos da filosofia adorniana, que não se quer confundida com obra de arte. Mas podemos muito bem sustentar, sem por isso incorrer naquela confusão, que esta forma de negatividade que a dialética adorniana pretende exercer guarda analogia com uma forma de desencantar através do encanto. Não é esta dialética negativa, que não se tranqüiliza consigo mesma, um pensamento que pretende transcender os mecanismos de identificação lógica fazendo saltar seu caráter aparente? E, desse modo, promover uma reconversão do olhar, quebrando o “sortilégio da câmara escura” que vitima a racionalidade subjetiva e instrumental? Tal exercício de desencantamento não é mesmo flagrante nas cabriolas incansáveis da argumentação dialética, que não deixa pedra sobre pedra, especiosa como nenhuma outra no exercício de afirmar uma tese e não deixar de retirá-la em seguida, de forma a nos causar vertigens?⁵¹

A filosofia, escreve afinal Adorno em sua *Dialética Negativa*, deve ousar desprender-se da coerção da identidade lógica que lhe assegura a posse inalienável da verdade. Deve arriscar a se conceber como trama e composição, vale dizer, como constelação discursivo-conceitual liberada do encadeamento lógico de idéias, do elenco de teses e categorias, sustentando a penosa consciência da falta de identidade entre sua exposição e o objeto - o que lhe exige um esforço desmedido. Deve ser capaz de abandonar a exigência do fundamento último e arrojá-lo no abismo do que é sem fundamento. A vertigem que nos provoca o desprendimento de uma tal filosofia que se assume abertamente como ensaio - quer dizer, como composição avizinhada da criação artística, mas que permanece dela distinta -, ao contrário de depor contra ela, deve mesmo ser vista como índice de sua verdade: “O sentimento do vertiginoso é central na grande poesia moderna desde Baudelaire; à filosofia se lhe dá a entender que não é lícito participar de nada parecido [...]. Mas todo

felicidade que não se cumpre” [*Kunst ist das Versprechen des Glück, das gebrochen wird*]” (GS 7, p. 205; TE, p. 157). E este acréscimo frequentemente omitido ou esquecido, “que não se cumpre”, mostra-se indispensável para que a autêntica obra de arte faça jus à promessa de felicidade que lhe é própria.

⁵¹ Com efeito, o leitor da *Dialética Negativa* fica não raro aturdido com as reversões dialéticas abruptas que nela são levadas a efeito. Como nota Jeanne Marie Gagnebin, reiterando uma mordaz apreciação de R. Wiggershaus, Adorno é o mestre do “*Umschlag*” dialético. Ainda mais interessante, porém, é a observação de que este proceder dialético radical, que denota um intencional afastamento do modelo hegeliano-marxista assentado sobre um pacioso trabalho de mediação conceitual orientado para a síntese, de que este proceder radical, dizia, guarda os traços de sua procedência antiga: o modelo de dialética antinômica esboçado na aula inaugural “Atualidade da Filosofia” a partir da noção de “imagens históricas”, o qual demonstra estreita vizinhança com as imagens estéticas propriamente ditas (ver J. M. Gagnebin, “*Divergências e convergências metodológicas sobre o método dialético entre Adorno e Benjamin*”, mimeo, pp. 12-4).

conhecimento frutífero tem que lançar-se a fundo perdido nos objetos. A vertigem que causa é seu *index veri*; o choque do aberto é a negatividade, sua revelação necessária em meio ao seguro e sempre igual, falsa somente para o que é falso” (GS 6, pp. 42-3; DN, pp. 39-40).

II

A BELEZA AMORTALHADA

*Moeis, na moenda da morte,
a alva farinha da promessa¹.*

Paul Celan

“O mais nobre e o mais belo foram roubados a nós pela história, arruinados pelas paixões humanas. Tudo parece condenado ao desaparecimento, nada permanece. Todos os viajantes experimentam esta melancolia. Quem viu as ruínas de Cartago, de Palmira, de Persépolis, de Roma, sem refletir sobre a caducidade dos impérios e dos homens, sem cobrir-se de luto por essa vida passada, poderosa e rica?” Assim descreve Hegel a tristeza que nos inspiram as ruínas expostas pela história, admitindo ser necessário constatar que não podemos senão mergulhar na dor mais profunda e inconsolável diante da representação da caducidade em geral. Contudo, a dialética hegeliana não se permite demorar na tristeza encerrada na representação da finitude das coisas. Em toda ruína ela descobre uma figura singular destinada à desapareição que encerra em si o advento de uma figura mais universal. Determinada a ver em toda caducidade a necessidade de uma destinação superior, não se pode dela esperar qualquer consolação redentora das feridas infligidas ao particular. Porque é sempre certa a reconciliação com a morte e com a caducidade dos fins particulares, a consolação e a piedade aparecem, para ela, como resultantes de uma visada espiritual limitada, prisioneira do âmbito da finitude; elas se revelam mesmo sem sentido desde que a totalidade das coisas venha a ser contemplada com a necessária abrangência do golpe de visada do Espírito Absoluto.

Ora, toda a crítica que a esquerda hegeliana, nela incluída a de filiação marxista, dirigiu contra Hegel deixou intacto este núcleo duro e progressista de sua dialética. O acerto de contas com a dialética hegeliana que Adorno e Horkheimer empreenderam - este, pela renitente dimensão teológica de seu pensamento, aquele, pela crítica da filosofia da identidade - prende-se, em grande medida, a um esforço de redenção da existência tolhida e transitória. Redenção sem dúvida problemática e paradoxal, porquanto para estes anti-hegelianos a obra de Hegel é um incontornável, e tanto mais incontornável quanto mais autêntica e essencialmente ela descreve o mundo administrado, vale dizer, o sistema econômico-social totalmente dominado pela mercadoria e pela

¹ “*Ihr mahlt in den Mühlen des Todes / das weiße Mehl der Verheißung*”.

produção desenfreada. A verdade irrecusável da metafísica hegeliana está em que ela reflete o princípio insaciável e destrutivo da sociedade de consumo, esquecido de toda destinação humana.

Entende-se, nesse sentido, que a reflexão destes frankfurtianos ponha-se como acusação do mal infligido ao particular pela marcha irrefreável do processo histórico, como denúncia do sofrimento individual que permanece sem expressão, da dor da finitude que perdura sem remissão, desde que dissuadida pela idéia imperativa de uma totalidade feliz e reconciliada consumada no horizonte da história. Lembremos, de passagem, que esta acusação da impaciência hegeliana para com as ruínas da história recende àquela famosa tese benjaminiana sobre o conceito de história, expressa pela alegoria do anjo que contempla impotente, e de olhos esbugalhados, a montanha crescente de ruínas acumulada pela tormenta do progresso histórico, que também o arrasta consigo. Para o jovem Adorno, bastante afinado como o pensamento de seu amigo Walter Benjamin, a filosofia se apresenta, com efeito, como dialética capaz de se fazer sensível a tudo o que se viu proscrito e abandonado pela dinâmica do conceito, dialética capaz de se abrir, no reconhecimento de sua impotência, para todo falho, malgrado e doloroso da dinâmica histórica, para a crescente montanha de ruínas acumuladas pelo inelutável processo histórico. Ali, no que aparece como signo do natural inexorável ou do pleno de sentido, ela decifra a figura do destino mítico, o semblante sombrio da morte - e se atém ao efêmero, que desaparece sem remissão, na busca de uma significação que lhe foi recusada.

Isto escrevo eu à guisa de apresentação de um belo escrito de juventude de Adorno, o ensaio *Die Idee der Naturgeschichte* (1932), que de fato denota fortíssima inspiração benjaminiana, cujo comentário servirá de preâmbulo para esta exposição que pretende explorar alguns temas da *Teoria Estética* adorniana - teoria esta que, como faremos ver, retoma e desenvolve algumas idéias germinais deste ensaio. Mesmo que esse comentário nos leve a deslocar momentaneamente o fio de nossa argumentação para o âmbito da filosofia da história, ele nos parece extremamente valioso por evidenciar o quanto, para o jovem Adorno, a filosofia se afigura de início como um trabalho de interpretação do real, ou melhor, de decifração da morte inscrita no real, que carrega uma dívida inestimável para com o âmbito estético, este espaço irmanado à morte e ao mítico. O desenvolvimento subsequente da obra de Adorno não sustenta, é certo, essa mesma relação de afinidade entre filosofia e arte presente nos primeiros escritos. Ela se distancia de sua inspiração benjaminiana inicial desde que, em meados da década de 30, enseja uma reformulação de seu materialismo incorporando elementos hegeliano-marxistas, vindo a entrecruzar-se com o pensamento de Max Horkheimer. Mas sua obra tardia parece reivindicar com toda força estas formulações germinais.

Mas passemos então ao benjaminiano ensaio de juventude *Die Idee der Naturgeschichte*. A que se propõe Adorno é fácil dizer, afinal ele mesmo o diz com relativa clareza logo no princípio: desenvolver o conceito de história natural como tentativa de superar (dialecticamente?) a antinomia habitual reinante entre natureza e história. Que se confira, a propósito, as definições preliminares destas noções, noções estas que buscarão ser desconstruídas no decorrer do texto de modo a, uma vez liberadas de seu esquematismo, poderem figurar numa nova constelação temática em que se conjugam as idéias de natureza, história, transitoriedade e significação. E, no entanto, “que obscuridade hieroglífica e enigmática paira sobre tudo isso!”, poderíamos dizer bem a propósito, porque o estilo benjaminiano impregna fortemente este texto. Com efeito, em não poucas passagens, Adorno escreve bem ao gosto de seu amigo de juventude, ao modo de quem faz o conceitual habitar em imagens, além de recorrer largamente a citações várias do *Ursprung des deutschen Trauerspiels*. Ademais, no que concerne à problemática da morte, o núcleo da argumentação de Adorno respalda-se em grande medida nestas largas citações do *Drama Barroco*, como veremos.

Começemos por lembrar, com Adorno, que aquilo que Luckács chama de segunda natureza é algo de morto. O mundo da mercadoria, das coisas alheadas dos homens, não obstante por eles criadas, este mundo, também dito da convenção, é “um mundo alienado, reificado, morto” (GS 1, p. 356; AF, p. 120). O que aqui está em questão é a já velha e bem conhecida transfiguração do histórico em natureza: “esta história petrificada é natureza, ou, por outras, o ser empedernido da natureza viva é um mero ter sido histórico”² (GS 1, p. 357; AF, p. 121). E o problema que se coloca para a filosofia, ocupada com a questão da história natural, é o de como seria possível conhecer e esclarecer este mundo alienado, de como seria possível despertar para a vida este mundo morto. Mundo de coisas alheias e estranhas, que nos chocam e com as quais nos chocamos no dia a dia, posto que se nos apresenta implacável e fatídico como *physis*, cujo sentido último nos escapa. Ora, à filosofia cabe essencialmente a interpretação, o que aqui quer dizer que a ela cumpre saber ler a morte estampada na face deste mundo, de modo a quebrar o encanto do petrificado, entendamos, saber ler os sinais cifrados, impregnados nas coisas deste mundo, que traem sua historicidade, seu caráter transitório, pois “no semblante da natureza está escrito ‘História’ com os signos do transitório”³ (Benjamin, W. *apud* GS 1, p. 357; AF, p. 122; trad. bras., p. 199), conforme esta frase lapidar que Adorno toma de empréstimo ao *Drama Barroco*. A transitoriedade [*Vergänglichkeit*], o caráter do que é passageiro, é o ponto de convergência

² “[...] *die erstarrte Geschichte ist Natur, oder die erstarrte Lebendige der Natur ist bloße geschichtliche Gewordenheit*”.

³ “*Auf dem Antlitz der Natur steht ‘Geschichte’ in der Zeichenschrift der Vergängnis*”.

mais profundo entre história e natureza, pois aquilo que é histórico converte-se em natureza morta dado seu caráter efêmero, assim como, em contrapartida, o que é natureza, revelando-se como passageira, apresenta-se então como história⁴.

O significado desta *physis*, natureza aparente e fenomenal, decifra-se pois como ruína, morte, decomposição, e a alegoria por excelência desta história ossificada é a caveira, a que melhor exprime o calvário que a constitui: “A história, com tudo o que desde seu princípio tem de prematuro, de doloroso, de malogrado, se expressa num rosto, melhor, numa caveira” (GS 1, p. 358; AF, p. 123; trad. bras., p. 188). De modo que as coisas deste mundo reificado mostram-se assim não propriamente mortas, mas sim como coisas mortificadas. No que perdura empedernido como natureza inscrevem-se os sinais da história de sofrimento do mundo “Quanto maior a significação, tanto maior a inclinação à morte, porque é a morte que enterra mais profundamente a incisiva linha de demarcação entre *physis* e significação”⁵ (GS 1, p. 359; AF, p. 124). Escusado dizer que estas duas últimas citações também provêm do estudo de Benjamin, às quais poderíamos acrescentar mais uma, se preciso fosse corroborá-las: “Por sua própria essência, era vedado ao classicismo perceber na *physis* bela e sensual o

⁴ Muitos anos mais tarde, em 1950, num ensaio de caracterização do amigo então já morto, Adorno torna a se deter sobre esta via de mão dupla, ou melhor, sobre este singular modo de ver que faz com que o imóvel se mova e se fixe o que se move. Assim é quando afirma que todo o pensamento de Benjamin poderia ser designado como “histórico-natural”, e que a expressão “natureza morta” poderia encimar o umbral de seus labirintos filosóficos, visto o fascínio que demonstra por tudo o que perdeu a vivacidade acolhedora, pelos objetos fossilizados, petrificados ou obsoletos: “o que o fascina não é apenas - como na alegoria - despertar a vida adormecida no que estava empedernido, mas também considerar o que está vivo de tal modo que se presentifique o que há muito já transcorreu, o ‘proto-histórico’, para liberar de súbito a significação” (GS 10/1, p. 243; P, p. 228). Notemos: de um lado, este filosofar tem o olhar de Medusa, tudo o que ele contempla se torna mítico, sobretudo o efêmero; ele se apossa encantado da coisa para liberar o ruim da coisidade. De outro lado, ele próprio não resiste ao olhar de Medusa, liquidando a interioridade subjetiva e fazendo do ser humano palco de ocorrências objetivas. Ele mesmo cede a esta atração que o mundo inorgânico exerce sobre o corpo vivo: “Naquilo que vive percebe os direitos do cadáver. Seu nervo vital é o fetichismo, arrastado pelo *sex appeal* do inorgânico” (GS 10/1, p. 249; P, p. 234). Assim, ao invés de opor-se incondicionalmente à reificação, ele a incorpora para levá-la até o fim, na esperança de conjurá-la. Em duas palavras: “o cerne da filosofia de Benjamin é a idéia da salvação do que está morto enquanto restituição da vida deformada, algo a ser feito mediante a consumação de sua própria reificação, inclusive até o limiar do inorgânico” (GS 10/1, p. 252; P, p. 237).

⁵ “Soviel Bedeutung, soviel Todverfallenheit, weil am tiefsten der Tod die zackige Demarkationslinie zwischen Physis und Bedeutung eingräßt”. No *Origem do Drama Barroco Alemão*, a frase encontra-se em: BENJAMIN, Walter. *Gesammelt Schriften*, Suhrkamp, Frankfurt, vol. I-1, 1974, p. 343.

que ela continha de heterônimo, incompleto, despedaçado. Mas são justamente essas características, ocultas sob sua forma extravagante, que a alegoria barroca proclama, com uma ênfase até então desconhecida” (trad. bras. p. 198). E para ficar com uma última citação, esta do próprio punho de Adorno, na qual a alegoria da caveira ou a imagem do calvário figuram como expressivos desta constelação conceitual denominada história natural, cito: “Mas no pensamento radicalmente histórico-natural todo ente se transforma em escombros, fragmento, em um calvário cujo sentido deve ser descoberto, em que se entrelaçam natureza e história, e à filosofia da história cabe a tarefa de sua interpretação intencional” (GS 1, p. 360; AF, pp. 126-7).

Vítima de um sortilégio, a história se petrifica pois numa imagem mítica, e todo o histórico se apresenta como natureza proto-histórica. Afirmação mais do que nunca apropriada a nosso tempo. Não evolui o mundo atual sob o encanto da miragem mítica da eternidade? Nosso progresso acelerado, fazendo-se passar pelo real movimento da história, não põe a história em suspensão? Como escreve Adorno em outro lugar, “a história é mais mítica precisamente ali onde é mais histórica” (GS 1, p. 364; AF, p. 132). Uma imagem emblemática de seu caráter mítico nos dá o girar sem fim do moto-perpétuo, ao qual se prendem os sonhos de imortalidade da era moderna: “A *imago* do mundo técnico possui indiscutivelmente um aspecto a-histórico que torna possível sua utilização como miragem mítica da eternidade. A produção planejada parece retirar do processo de vida todo o imprevisto, o imprevisível e o incalculável, privando-o assim do genuinamente novo, sem o qual a história dificilmente pode ser pensada. Além disso, a forma dos produtos de massa estandardizados confere também uma expressão de mesmice à sequência dos acontecimentos no tempo” (GS 10/1, p. 128; P, p. 122 - “Moda intemporal: sobre o jazz”). A história se paralisa como que enfeitiçada na exata medida em que o desenvolvimento tecnológico, ao mesmo tempo em que promove as tensões e contradições sociais (fazendo aumentar o disparate entre o potencial fantástico das forças produtivas e a miséria por eliminar), termina por dissuadi-las pela promessa sempre renovada das conquistas técnicas⁶. A produção incessante de inovações tecnológicas em ritmo alucinante constitui, com efeito, um véu, o véu da intemporalidade técnica, e a necessidade quase compulsiva que nossa época demonstra pela inovação é bastante sintomática da necessidade de adensar ao extremo este véu – o qual vela por uma concepção de mundo que deve evitar se modificar para não entrar em colapso. De fato, o fascínio que consagramos às conquistas da técnica canaliza e dissuade a um só tempo o pressentimento angustiante do imperativo

⁶ O progresso do pensamento técnico-identificador, levando adiante o ato violento do igualar, reproduz a contradição no mesmo momento que a suprime, porquanto a identidade conquistada não é senão repressão do contraditório, e, neste sentido, perpetuação do antagonismo (cf. GS 6, p. 146; DN, p. 146)

de uma real transformação histórica, cada vez mais premente em razão do recrudescimento das tensões e contradições sociais. Pois se é certo que o gigantesco desenvolvimento das forças produtivas acentua a irracionalidade do social (que clamam surdamente por sua resolução no âmbito da práxis histórica), não é menos certo que este mesmo desenvolvimento, travestindo a história com a roupagem da natureza, atua como estupefaciente do desencadeamento do processo histórico. E não seria o ritmo feérico de nosso desenvolvimento tecnológico o ritmo desabalado de uma carreira de fuga frente à necessidade coerciva, mas inadmissível, de uma real evolução?

Mas se a história, vítima de um sortilégio, vê-se petrifica numa imagem mítica, e todo o histórico se apresenta como natureza proto-histórica, cabe à filosofia, contudo, deslindar a dialética atuante entre o arcaico e o historicamente novo, e assim reconhecer que tais imagens míticas, longe de puramente estáticas, encerram em si mesmas uma dinâmica histórica. Mais do que acusar a transfiguração do histórico em natureza mítica, cabe à filosofia indicar o caminho para o despertar desta noite de indiferença. E eis aqui o interessante no andamento deste ensaio de juventude: ele termina por esboçar, em linhas gerais, a motivação primeira da teoria estética tardia. Pois este caráter de aparência que assume o produzido historicamente - e aparência mítica, plena de sentido enquanto figura de *hybris* e cegueira - se avizinha incidentalmente da aparência estética, para não dizer da imagem alegórica. Na arte, todo aparente participa do mito; ora, é o próprio mito que retorna neste fenômeno histórico; de sorte que é a aparência estética que guarda, mais do que nenhuma outra, o condão de conjurar a aparência mítica em que recai o histórico, suscitando a reconciliação. Os atributos que, por exemplo, a *Teoria Estética* tardia vem a consignar à aparência artística desenvolvem, ponto por ponto, o que Adorno descreve aqui como próprio da aparência mítica, a saber: 1) o calafrio de horror, a angústia que nos provoca sempre que com ela nos defrontamos; 2) seu momento de realidade, que faz com que sintamo-la como expressão sempre que com ela nos deparamos; 3) seu elemento de reconciliação, atuante onde quer que o mundo se apresente da forma mais aparente possível: “a promessa de reconciliação se manifesta de forma mais perfeita precisamente ali onde o mundo se encontra, ao mesmo tempo, mais densamente velado frente a todo *sentido*” (GS 1, p. 365; AF, p. 133).

Anos mais tarde, no centésimo aforismo de *Minima Moralia*, Adorno insistirá no mesmo desiderato: trazer à consciência o caráter ilusório e perverso de toda industriabilidade técnica da atualidade frente ao estado de violência e dominação social que ela perpetua; despertar a humanidade do sortilégio da produtividade desenfreada e ininterrupta, desta dinâmica irrefreável do processo histórico tornada destino mítico, empedernida como natureza inexorável. Ora, justamente no intuito de quebrar este sortilégio é que a reflexão adorniana vem a valorizar o poder encantatório exercido pela aparência estética: o fascínio sedutor da beleza

que, levando à contemplação desinteressada, retira o aguilhão do processo produtivo, desbaratando seu caráter compulsivo. Ou melhor, desmascarando seu caráter mortal. Pois seria tão-somente graças ao apelo exercido pela aparência estética - que nos convida a flutuar docemente sobre a água olhando placidamente o céu, a entregar-se ao prazer de “*rien faire comme une bête*”, escapando assim ao círculo encantado da industriabilidade e do planejamento - que poderia vir à tona o inquietante pressentimento de morte e destruição a presidir a insaciável dialética do processo histórico, equiparável a um fatídico Maelstrom que tudo arrasta para seu sorvedouro.

O quanto então esta filosofia do jovem Adorno, que se quer irmanada ao pensamento alegórico, já não denota a vizinhança do domínio estético assumida tardiamente? A alegoria é expressão, e o que ela expressa propriamente é a aparência deste mundo da convenção tornado natural, a vaidade do que se mostra pleno de sentido. É o caráter mortal da realidade porquanto produzida historicamente, sua ineludível transitoriedade, aquilo que ela carrega, enquanto histórica, de intempestivo, doloroso e falho. O alegórico encerra, pois, este pensamento radicalmente histórico natural mediante o qual tudo se transmuta em escombros e fragmento: “em um calvário para o qual falta um sentido”. Adorno endossa integralmente, deste modo, a disjunção entre alegoria e símbolo que Benjamin, no estudo supracitado, busca estabelecer. O que é natural antes se expressa na alegoria de uma caveira (enquanto história petrificada de sofrimento infundo) do que no símbolo da queda, aparição meramente fugaz sob a luz da salvação. Nesta tomada de distância frente ao Absoluto teológico, nesta recusa da certeza tranquilizadora da redenção, Adorno encampa uma crítica de feitio propriamente nietzscheano, empenhada em resgatar o teor de verdade da aparência. Já em Platão acusa ele o momento em que a consciência sucumbira à tentação do idealismo, e “o espírito, desterrado do mundo e alienado da história, converte-se em algo absoluto ao preço da vida” (*GS* 1, p. 363; *AF*, p. 131). Já em Platão o mundo dos fenômenos e da aparência sensível encontra-se “infecundo como terreno baldio, abandonado, mas visivelmente dominado pelas idéias” (*Ibidem*).

Mas agora, à luz destas formulações iniciais, deixemos o jovem Adorno e passemos de um salto só a acompanhar as conceituações tardias desenvolvidas em sua *Teoria Estética*, as quais, como veremos, resgatam esta proposta primeira da desejada confluência entre o domínio do conceito e da aparência estética, e num duplo sentido: 1) como imagem da morte e 2) como expressão do inexprimível.

I

A IMAGEM É SEU CADÁVER

*Em toda beleza oculta-se luto e tristeza*⁷.

Walter Benjamin

“A imagem, à primeira vista, não se assemelha ao cadáver, mas bem pode ser que a estranheza do cadáver seja a mesma da imagem” (*L'espace Littéraire*, p.344). A que espécie de estranheza se refere Maurice Blanchot? Aquela, justamente, da presença flagrante que se manifesta, paradoxalmente, na ausência absoluta. Contemplar um cadáver é, com efeito, sujeitar-se à exigência de um extremo distanciamento: o que ali está já não é mais deste mundo, ausentou-se, é como uma coisa diante de nós com a qual toda relação já não é mais possível. Ao mesmo tempo, porém, aquilo que diante de nós se apresenta não é de forma alguma um outro, não é um estranho que não nos diga absolutamente respeito, muito menos uma simples coisa. Aliás, que extraordinária reviravolta experimentamos quando fortes são os laços afetivos que nos ligam ao morto! Por vezes, basta que os despojos mortais sejam os de um conhecido para, diante deles, acontecer de toda nossa existência mergulhar nesta imponderabilidade absurda; a presença do morto nos toca mais do que nunca, sua proximidade é de tal ordem que nosso mundo todo se ausenta, como que fulminado por golpe mortal. Então é ele, o nosso mundo, que sucumbe ao que há de mais irreal e implausível, é ele que mergulha numa presença imponderável e vã, é ele que se vai, e não mais o cadáver. O cadáver já não é, pois, mera aparência de um ser ausente, imagem do que já não vive. Nas palavras de Blanchot, “o cadáver é sua própria imagem” (Idem, p. 347), o que quer dizer que ele não representa nada

⁷ Dos versos de juventude: “*In aller Schönheit liegt geheime Trauer / Undeutlich nämlich bleibt sie immerdar / Zweifach und zweifach unenträselbar / Sich selber verhüllt und dunkel dem Beschauer*” [*Em toda beleza oculta-se luto e tristeza / Indefinida permanece ela eternamente / Dupla e duplamente indecifrável / Velada a si mesmo e obscura a quem contempla*]. Uma variante de tradução para o primeiro verso que ainda fizesse justiça ao peso do termo alemão “*Trauer*” poderia ser: *Em toda beleza oculta-se profunda tristeza*. Ou ainda: *Em toda beleza oculta-se a dor da ausência*.

de outro além dele mesmo: “O cadáver não é mais deste mundo. Ao mesmo tempo, porém, em que o morto mais se aproxima da condição de coisa, em que mais sua presença é aquela de algo desconhecido, mais ele começa a parecer semelhante a ele mesmo, isto é, àquilo que era quando estava vivo. Neste momento em que se partem as relações inter-humanas, em que nosso luto, nossas preocupações, nossas paixões mais imperiosas recaem pesadamente sobre nós” (Idem, p. 346). Paradoxal reviravolta. Só agora vem à luz, com sua morte declarada, o indivíduo que de certa forma desaparecia no comércio de nossas relações cotidianas, que desaparecia como desaparecem os objetos na usura de seu caráter meramente instrumental. Deixando de ser algo ao nosso dispor, existente somente para nós, ressurgue agora como um ser esquecido, abandonado e inutilizado: “Sim, é ele, o querido vivente, mas é também mais do que ele, ele é mais belo, mais imponente, já monumental e tão absolutamente ele mesmo que está como que duplicado por si, unido à solene impessoalidade de si mesmo pela aparência e pela imagem” (Ibidem). Ora, esta beleza que emana dos despojos mortais se deve, é certo, a uma soma insuspeita de afetos – sentimentos inconfessos, desejos irrealizados, sonhos esquecidos – acumulados ao longo da vida e que só agora vem à tona. Donde a impressão da mais extrema proximidade ocasionada pela visão do cadáver, donde a constatação de que viver algo em imagem, muito antes de vivê-lo de forma distanciada, desinteressadamente, possa significar vivê-lo na força e na profundidade de nossas paixões, quando as coisas e os seres despertam como reflexo da consciência – acusando a paranóia de toda relação, cognitiva ou não, de caráter eminentemente instrumental.

É possível que a natureza de toda imagem, enquanto algo que carrega a vida na morte e nela se mantém, não apenas se revele emblematicamente na imagem do cadáver, como tenha sua própria origem indissociável da imagem do cadáver. Se fosse legítimo conceber as formas de representação em geral, artísticas e conceituais, como um prolongamento desta aparência mortal das imagens, então deveríamos dizer que todo idealismo encontra sua verdade primeira na crueza do fato da morte, mais ainda, na materialidade do cadáver: “e que este idealismo não tem, no fim das contas, outro garante que um cadáver, isto bem pode demonstrar o quanto a aparência espiritualizada, a pura virgindade formal da imagem está originalmente ligada à estranheza elementar e à informe gravidade do ser presente na ausência” (Idem, p. 347). Eis, assim, as formas sublimes de idealismo descobrindo sua verdade mais profunda no momento mesmo em que se precipitam na materialidade corpórea mais inerte e pesada, mais queda e inanimada.

Adorno manifestou grande reserva para com as tentativas teóricas de fazer derivar a natureza da arte, ou do comportamento estético em geral, a partir de sua presumível origem histórica. É o que se depreende, em sua *Teoria Estética*, sobretudo da secção “Teorias sobre a origem da arte”. Já é difícil, pondera ele,

determinar pelas evidências arqueológicas quais teriam sido as primeiras formas de expressão propriamente artísticas da espécie humana. Ademais, mesmo num tempo imaginável anterior a qualquer manifestação genuinamente artística passível de comprovação arqueológica, quando os homens devem ter sido inexpressivos como os animais, que não riem e não choram, mesmo então é razoável supor que as feições humanas, assim como o aspecto dos demais seres da natureza, animados ou inanimados, exprimissem objetivamente algo por si só, sem que disso houvesse consciência. E ainda que elejamos arbitrariamente as primeiras imagens rupestres de que temos notícia como este marco germinal da expressão artística humana, quando sobre elas nos detemos não há como delas inferir de forma concludente algo sobre sua natureza. Não há como comprovar, por exemplo, a tese de que a figuração do animal tomava efetivamente parte numa forma ritual de captura da presa. É certamente possível que o homem primitivo acreditasse poder exercer, através da imagem, uma forma de domínio sobre o animal figurado na imagem. À semelhança do poder sobrenatural comunicado pela máscara dos rituais tribais a seu portador, é possível que a figura encarnasse o animal figurado, antecipando de forma ritual sua captura real. Mas também é possível que, contrariamente a estas teorias de cunho mágico-utilitaristas, a representação encerrasse um efetivo distanciamento do modelo, distanciamento em que despontava a consciência da inutilidade da representação - do mesmo modo como é razoável supor que o portador da máscara ritual mantivesse preservada a consciência de sua identidade.

Mas toda esta reticência de Adorno para com as teorias sobre a origem da arte não o impede de endossar, num apontamento extraordinário dos paralipomena da mesma *Teoria Estética*, algumas conjecturas das mais significativas em favor do parentesco de origem e de natureza entre a imagem artística e o cadáver, ou melhor, entre a forma da beleza e a figura da morte. Se o apontamento a que me refiro parece-me extraordinário é porque nele a mimese, enquanto categoria pré-histórica, se descobre originariamente associada a um impulso de perpetuação do efêmero. Cito: "A própria imagem, antes de toda diferenciação de conteúdo, é, segundo o juízo de não poucos autores, um fenômeno de regeneração. Frobenius fala dos pigmeus que, 'no momento do nascer do Sol, desenhavam o animal para fazê-lo ressuscitar, no sentido elevado do termo, na manhã seguinte, depois do seu abate e após a unção ritual da imagem com sangue e pelos... As imagens dos animais representam, pois, imortalizações, apoteoses, e inscrevem-se por assim dizer como astros eternos no firmamento'. [...] Alguns sustentam ainda a conjectura de que a idéia da duração estética ter-se-ia desenvolvido a partir da múmia. [...] Um dos modelos da arte seria o cadáver na sua forma cativa, ausente e incorruptível"⁸ (GS 7, pp. 416-7; TE, p. 310-1). Das múmias e

⁸ "Eines der Modelle von Kunst wäre die Leiche in ihrer gebannten, unverwestlichen Gestalt".

de seus invólucros até a reprodução fiel da figura corporal na matéria, levada à efeito nas estátuas e nas esculturas, o que se dá é a passagem da conservação e da simulação da presença corporal do morto para a significação simbólica de sua presença.

A esse respeito, não posso deixar aqui de remeter o leitor para um trabalho extraordinário, de autoria de Carlo Ginzburg, que passa em revista uma série de termos constelados em torno da noção de imagem ao longo da história da cultura⁹. Assim fazendo, o autor revela a surpreendente “semelhança transcultural” que perpassa a conotação pregressa de tais termos, hoje caída no esquecimento. Assim é que *eidolon* (imagem, ídolo) denotava o simulacro que comumente se fazia em Esparta do rei morto na guerra; *kolossós* designava a estatueta funerária de madeira ou argila confeccionada na Grécia do século VI como substituto do ausente, seu duplo material não imitativo (pois o que guardava a imagem fiel do ausente era algo fantasmático, sua *psyché*: imagem onírica, aparição sobrenatural, sombra, alma); *imago* era a máscara mortuária feita em cera na Roma antiga como revivescência do antepassado ausente; *representacion* designava o manequim de cera, couro ou madeira exibido nos funerais franceses e ingleses do quatrocentos como substituição do corpo real defunto. Em todos estes casos, o elemento substitutivo prevalece claramente sobre o imitativo, isto é, a conotação primeira remete à evocação de uma presença real, terrena no sentido mais forte do termo, e duradoura, capaz de vencer a morte. Ginzburg retraça, assim, essa história do poder encantatório das imagens e da atitude ambivalente diante delas, atitude decorrente do misto de fascínio e receio, veneração e desprezo que nos inspiraram desde o princípio (a condenação por idolatria é bastante significativa a esse respeito). A história da civilização remontaria, assim, a um processo progressivo de domesticação, de desencantamento do mundo das imagens, apenas ao termo do qual pôde surgir a idéia da imagem como representação no sentido moderno do termo. Processo este que tem no platonismo um de seus momentos capitais, uma vez que então a idéia, a forma das coisas vistas (*idéia*), desgarra-se da visão e da imagem (*eidolon*) e busca afirmar-se soberana, renegando seus elementos sensíveis e perecíveis (mortais) em nome de uma realidade superior, intemporal e invisível - projetando o triunfo espantoso da abstração por vir que delineia o âmbito do discurso racional ou científico. Isso de um lado. De outro, a imagem mimética, suplantando a magia de sua parença mortal, converte-se em imagem encantadora promotora da ilusão da aparência de vida, sendo, nesses termos, desprezada por Platão como imagem especular inútil senão perversa -

⁹ Trata-se do ensaio “Representação: a palavra, a idéia, a coisa” recolhido em seu livro *Occhiacci di legno: nove riflessioni sulla distanza*, recentemente traduzido para o português sob o título *Olhos de Madeira*.

conferindo desde então os contornos do âmbito estético, com o correspondente estigma que ele carregará por séculos na história.

Esse capítulo à parte e capital do processo de desencantamento das imagens nos é dado conhecer em pormenor pelos criteriosos estudos de Jean-Pierre Vernant sobre a figuração dos mortos na Grécia Antiga. Adorno não os menciona em sua *Teoria Estética*, muito provavelmente por não ter podido conhecê-los, uma vez que vinham sendo realizados na mesma época em que redigia sua obra póstuma. Seja como for, o teor das conclusões de tais estudos reforça as conjecturas adornianas sobre a origem da arte que aqui acompanhamos.

Vernant observa, por exemplo, que os objetos artísticos relacionados às práticas funerárias anteriores ao século VI não estavam imbuídos de um propósito imitativo, visto que sua função primordial não era a representação fidedigna: eles não pretendiam engendrar aparência de vida, isto é, presentificar o ausente pela imitação perfeita dos traços do vivo. Ao contrário, sua presença material buscava antes ser evocativa da ausência do ente querido; um substituto mimético que se punha em seu lugar, mas destinado a dar corpo a sua ausência, a tornar patente sua falta de vida. Assim é que a estatueta funerária erigida em lugar do ausente, o *kolossós*, não possuía olhos: a cratera dos olhos esculpida na matéria dura e fria da pedra realizava, por assim dizer, essa inscrição paradoxal da ausência na presença. Assim também a estela funerária, o *sêma* (termo que está nas raízes etimológicas de signo), excluía qualquer efeito de semelhança, qualquer projeto imitativo.

Tais objetos artísticos mais substitutivos que imitativos, duplos materiais do corpo ausente, tinham existência concreta. Em contrapartida, a entidade que guardava a imagem exata do morto, reproduzindo à perfeição sua aparência em vida, encontrava-se privada de existência real: com efeito, a *psyqué*, duplo fantasmático do morto, era uma entidade do além, aparição onírica, uma sombra, um fumo. Ora, no século VI, Vernant constata a ocorrência de uma intrigante reviravolta nesta iconografia funerária: passa a haver representação figurada do morto; a estela funerária passa a exhibir um caráter imitativo. Tal reviravolta, como procura compreendê-la Vernant, vai de par com um processo de inversão dos valores atribuídos à alma e ao corpo que se completa com Platão. De um lado, a *psyqué* deixa de ser imagem fantasmática do corpo desaparecido para se apresentar como entidade real, essência imortal que anima o vivo. De outro, o corpo vivo “desrealiza-se”, torna-se aparição efêmera do mundo sensível, ingressando assim no mundo fantasmático das aparências, das imagens ilusórias. Agora, a imagem (*eidola*) dos defuntos, esta sua aparência fantasmática, equipara-se a seu próprio corpo e não mais corresponde a sua *psyqué*. Agora, quando o corpo já não é mais que uma aparência sensível, cuja essência põe-se a salvo na alma imortal, a obra mimética se assume como

imagem, figuração fantasmática de algo fantasmático. Como se esta passagem da obra mimética rumo à imitação da aparência sensível (promotora do ilusionismo da aparência de vida) só pudesse se consumir quando o encantamento mágico exercido pela imagem estivesse bem conjurado. Ela só passa a imitar fielmente (o ausente) quando já não mais representa nenhum perigo de tomar o seu lugar, quando, desqualificada pelo estigma do aparente em segundo grau, já não pode reivindicar para si nada além do jogo da ilusão: “A imagem é de fato *eidolon* no sentido em que releva de uma espécie de magia; enfeitiça os espíritos revestindo-se da exata aparência daquilo de que é imagem; faz-se passar pelo que não é. Não passa de aparência e essa pura similitude que define a sua natureza de imagem deixa nela a marca de uma total irreabilidade. A imagem conserva portanto o caráter de um duplo fantasmático; mas a aparição de um ser sobrenatural, a irrupção do além neste mundo foram substituídas pelo sortilégio da aparência, pelo ilusionismo da semelhança a partir do momento em que estamos confinados ao plano do simples aparecer” (VERNANT, J-P, “A figura dos mortos I”, in *Figuras, Ídolos, Máscaras*, p. 31).

Assim despojada de sua aparência mortal originária, a imagem mimética vem a ser proclamada (e depreciada) como reino da ilusão e do encanto, passando a ostentar uma beleza encantadora - e encantadora pelo efeito da aparência de vida que ela provoca: presentificação do ausente pela imitação perfeita dos traços do vivo. Mais ainda, promovendo como ideal de beleza a aparência de vida mais agradável aos sentidos, dada sua harmonia e perfeição, ela dissimula o gesto de violência e crueldade que a preside, entendamos, o gesto mortal de mutilação e amputação do corpo vivo que engendra a aparência de vida¹⁰.

¹⁰ Assim, por exemplo, na idéia socrática de beleza como a totalidade perfeita, obtida pela combinação harmônica das partes mais belas extraídas da existência empírica. No diálogo com o pintor Parrásio e o escultor Cleito, Sócrates define o artista como aquele que sabe tomar de cada modelo o que este revela de mais primoroso, os olhos de fulana, a boca de sicrana, etc..., para então reuni-los na composição do semblante que mais agrada por sua harmonia e perfeição. Destarte, o que passa por imitação recobre o gesto seletivo da composição exigido pelo ideal de beleza. Também a conceituação aristotélica da mimese carrega este pendor para a idealização. É certo que, diferentemente de Platão, Aristóteles reconhece o valor da atividade mimética como tendência natural prazerosa, imbricada com o desenvolvimento da atividade racional e cognitiva. Contudo, mesmo para ele a mimese não imita as coisas tais como elas são, mas tais como devem ser, conforme os fins supremos da natureza. Pelo efeito de verossimilhança que produz, ela logra suprir o que a matéria sensível apresenta de acidental, suas imperfeições e deficiências. Assim, a mimese promove a “imitação” não do individual e contingente, mas do essencial e necessário constitutivo do perfeito exemplar da natureza. Tal pendor para a idealização, que preside a mimese desde Platão, reaparece com toda a força no Renascimento: a imitação do belo natural, que ela leva a efeito, pretende reproduzir a natureza enquanto totalidade essencial e perfeita.

Abandonando sua aparência mortal e relegando ao esquecimento seus laços de parentesco ancestrais com a figuração do cadáver, a obra mimética se converte numa aparência inane, que não mais evoca, na sua aparência, a aparição dolorosa do que deixou de viver, que não mais inscreve em si, de forma sensível, os traços do ausente. Ela imita o corpo sensível, transfigurando-o numa bela e vácuca imagem resplandecente de vida, no momento em que esse corpo já não existe como algo de real, mas como mera aparência, ilusória e precária como toda matéria perecível e mortal. Como se entende, isso é o que leva a efeito a depreciação platônica da mimese enquanto imagem especular inútil: imagem de vida de que se proscreveu a pesada carga afetiva associada à evocação da morte. Depreciação que não esconde sua ojeriza pelo caráter expressivo inerente à aparência mortal da arte, e que por isso a condena a se tornar prisioneira da bela aparência: esta imagem que, no seu resplendor, logra ofuscar e aturdir a angústia secreta que nos inspiram a impotência, a morte e a natureza.

A aparência mortal da beleza

E, no entanto, a imagem do cadáver, a preparação da múmia, a execução elaborada de seu invólucro, a confecção da máscara mortuária e assemelhados estão certamente nas origens das manifestações artístico-culturais da espécie humana. A máscara mortuária sobretudo, cujo feitio poderia ser visto não só como forma prototípica das obras de arte, mas também alegórica. Não é tal qual máscara mortuária que aparece toda e qualquer forma de arte? E não guarda ainda algo dos traços originais de uma máscara mortuária toda e qualquer manifestação artística? Como toda imagem estética, ela toma sua forma de algo que deixa de viver, vem à luz moldando-se sobre algo que já não vive, e o que em imagem passa a viver acaba de morrer. É de um cadáver esta imagem que aparece plena de vida, é da morte que ela extrai sua força vital. Nas palavras da *Teoria Estética*, “sua vida alimenta-se da morte”. Tudo o que se vê tocado pela percepção estética transmuta-se instantaneamente em imagem, tudo o que cai sob seu olhar de medusa cristaliza-se, passando a viver aprisionado na rigidez mortal da forma; tudo o que é natural, tudo o que é vida e estremecimento, petrifica-se. Esta a ambigüidade insolúvel de toda obra de arte: de um lado, força regenerativa, imagem que mantém em vida o que se via condenado à morte; de outro, poder aniquilador que mata para viver, e cuja vida nascida da morte assume a forma da morte: é cadavérica, afinal, esta imagem viva do cadáver. Eis a filiação de parentesco existente entre a imagem artística e a aparência do cadáver, ou entre a forma da beleza e a figuração da morte, parentesco que Adorno ainda caracteriza como sendo o aspecto letal da obra de arte: “A afinidade de toda beleza com a morte tem seu lugar na idéia da forma

pura que a arte impõe à diversidade do ser vivo que nela se extingue” (GS 7, p. 84; TE, p. 67)¹¹.

A ambigüidade insolúvel própria de toda percepção estética, poderíamos ainda formulá-la do seguinte modo: distanciamento extremo, de morte, que no entanto encerra a promessa do contato mais vivo com a realidade. Contemplação do alto das montanhas, do lugar distanciado a partir do qual vem a reluzir bela e esperançosa a vida sem brilho e atormentada do dia a dia - quando todos os problemas e dificuldades parecem suspensos, como que eternizados no passado. Mas a beleza que então se descortina, consumada na distância, perde as cores da vida e recobre-se de neve: inanimada, ela paga sua beleza com o preço da própria vida. No aforismo § 78 de *Minima Moralia*, “Über den Bergen”, Adorno toma o conto da Branca de Neve, na versão dos irmãos Grimm, como alegoria exemplar da melancolia inerente a toda imagem artística, esta imagem cuja beleza resplandece na morte e nela se mantém: “sua imagem pura é a rainha, que olha a neve pela janela e deseja uma filha com a viva beleza inanimada dos flocos, com a negra tristeza da moldura da janela, com a pungência do exangue; e que morre no momento do parto” (GS 4, p. 135; MM, p. 106; § 78). Imagem cuja promessa de salvação encerra ilusão, mas que é a única a nos permitir cobrar alento: “a verdade é inseparável desta ilusão: que das figuras da aparência surja, no entanto, um dia, sem aparência, a salvação” (GS 4, p. 136; MM, p. 106).

A relação entre arte e vida encontra-se marcada pela mesma cesura vigente entre o dominador, culto e civilizado, e o primitivo dominado, ou, na comparação pitoresca de Adorno, entre os povos nórdicos e os meridionais: é a vida calorosa e amorosa “que os puritanos abastados buscam em vão nas moças morenas de terras estrangeiras” (GS 4, p. 191; MM, p. 149; § 108 - *Princesa Lagartixa*). Privada do colorido da vida, nostálgica da alma cálida que não a habita, a obra de arte entrega-se com amor “à frieza desalmada como um símbolo do que tem alma”. Assim como o amor só descobre alma onde está ausente, assim como a paixão mais se inflama ante as mulheres mais prosaicas e

¹¹ Há um pequeno conto de Edgar Allan Poe, “O Retrato Oval”, cujo tema é precisamente este, o da natureza letal da obra de arte, ou da relação vampíresca que a arte mantém com a vida. Em duas palavras, ele narra a história de um pintor que, amando a arte ainda mais que sua jovem e bela esposa, consagra-se obsessivamente ao longo de semanas a fio à execução de seu retrato. Na medida, porém, em que avança a execução da obra-prima, e em que a tela vai ganhando o encanto da beleza viva, sua esposa, extenuada pelas longas sessões em que é obrigada a posar no sombrio e recluso atelier do artista, vai perdendo o brilho e as cores de sua beleza. Tudo se passa, como efeito, como se as cores que o artista deposita na tela vão sendo pouco a pouco retiradas das faces da amada. Quando, extasiado pelo efeito conseguido, o artista brada enfim ter conseguido encerrar a própria vida na tela, ele constata, contemplando a esposa, que ela já não vivia.

mundanas, assim também a fantasia - e sobretudo a fantasia artística - necessita da pobreza, a que violenta numa relação que tem algo de vampiresca: “a felicidade que ela acalenta está inscrita nos traços do sofrimento” (*Ibidem*). Por isso também é que a expressão dos olhos dos animais, ou dos olhos que mais lembram o dos animais, é precisamente a que mais inspira humanidade, a que mais parece dotada de alma. Notemos assim o traço de perversidade latente na relação da arte com seu objeto: a fantasia artística floresce da miséria e a partir da miséria; é a flor machadiana a brotar do estrume da desgraça, infundindo alma e graça ao que vive em verdade de forma desalmada e desgraçada, condenado a desaparecer sem remissão. Certo que com isso a arte o ludibria mais uma vez. Contudo, ela não deixa de ser também - esta a sua irressolúvel figura de ambigüidade - nostalgia de salvação para tudo o que se encontra privado de espírito e humanidade.

Sim, cruéis são as obras de arte por seu próprio gesto sobranceiro, por meio do qual elas se elevam, de forma sublime, acima de toda ignominiosa materialidade de onde provém: “O seu próprio gesto, como Nietzsche sabia, tem algo de cruel. Nas formas, a crueldade torna-se imaginação: extirpar algo do vivo, do corpo vivo da linguagem, dos sons, da experiência visível. Quanto mais pura a forma, maior a autonomia das obras, portanto mais cruéis elas são” (*GS* 7, p. 80; *TE*, p. 64). Trata-se de uma crueldade que transparece na própria forma da beleza. Pois a arte recorta o vivo. É em virtude de sua própria lei de objetivação que as obras de arte causam a morte do que objetivam, arrancando-o à imediatidade de sua vida. Tudo o que ela extrai do mundo das coisas, ela o faz ao preço de sua morte: “As obras matam-no ao querer fazer durar o transitório - a vida - e salvá-lo na morte” (*GS* 7, p. 202; *TE*, p. 155). Não só por isto escreve Adorno que sua pré-história pode ser lida no mito de Procusto. Não só porque tal mito confirma o afazer artístico como “formar que incessantemente seleciona, amputa e renuncia” (*GS* 7, p. 217; *TE*, p. 166). Seu pecado e sua culpa não reside apenas no recuo e no distanciamento que toma para com o vivo, mas, mais ainda, no fato de recortar e mutilar o vivo a fim de trazê-lo à linguagem. Toda forma encerra destarte algo de amoral, posto que faz mal ao formado: “Os valores expressivos das obras de arte deixam de ser imediatamente os do ser vivo. Mutilados e transformados, tornam-se expressão de uma coisa [*Sache*] propriamente dita” (*GS* 7, p. 169; *TE*, p. 130). “Assim se prolonga nas obras de arte o elemento dominador e pernicioso, de que gostariam de se ver livres” (*GS* 7, p. 217; *TE*, p. 166).

Seria preciso notar, porém, que a acusação nietzscheana acampada por Adorno, segundo a qual as formas puras e belas tem sua origem insuspeita no mais feio e no mais cruel - “é mais certo que o belo tenha surgido do feio do que

o contrário”¹² (*GS* 7, p. 81; *TE*, p. 65) -, esta afirmação não deixa de guardar, na teoria estética adorniana, um caráter ambíguo. O desmascarar de sua origem bastarda, de sua lúgubre ascendência nada nobre, não macula a imagem da beleza a ponto de comprometer seu teor de verdade, sem o qual ela não poderia efetivamente vir a refletir a fealdade do mundo. O mesmo gesto, essencialmente perverso, graças ao qual algo se arranca do mais baixo e se afirma transfigurado como mais sublime, este mesmo gesto guarda a virtude de figurar no representado a fealdade e a crueldade. Este, aliás, o pendor que Adorno aprecia na arte moderna de seu tempo: “No pendor da arte moderna pelo repulsivo e fisicamente repugnante [...] transparece o motivo crítico e materialista, na medida em que a arte, por intermédio de suas formas autônomas, denuncia a dominação, mesmo a que está sublimada em princípio espiritual, e dá testemunho do que tal dominação reprime e nega” (*GS* 7, p. 63; *TE*, p. 79).

Adorno não compartilha incondicionalmente, assim, das invectivas nietzscheanas, ou mais propriamente vitalistas, dirigidas contra o formalismo consubstancial à arte. A mesma objeção ele ainda a formula nos seguintes termos: Quem simplesmente acusa como inumano o formalismo, e recusa por extensão o próprio espírito, termina por se insurgir contra a humanidade. Como tudo o que aparece na obra de arte é virtualmente tanto conteúdo como forma (sendo a forma ela própria um conteúdo sedimentado), categorias formais permeáveis ao conteúdo (tais como a da reconciliação e da resolução da contradição) só se perfazem mediante este ato de recuo e distanciamento para com a realidade empírica que a arte leva a cabo.

Mas Adorno o diz também de um outro modo, este talvez mais apropriado à vida após Auschwitz: é só graças a seu caráter mortal, escreve ele, segundo o qual as obras causam a morte do que objetivam, que elas participam da reconciliação (cf. *GS* 7, p. 201-2; *TE*, p. 154-5). Mediante a negação do vivo, que nelas se perfaz, elas possuem o condão de agir como uma espécie de antídoto (artístico) instilado no existente, sem o qual seria impotente o protesto da arte contra a opressão da civilização. Que a arte esteja sempre a nos deitar cinza nos olhos, gerando aparência de vida, é, paradoxalmente, o que lhe concede o condão de acordar o existente para as cinzas de tantos mortos, para as quais ele fecha deslumbrada e obstinadamente os olhos. Cinzas de um horror que seria bom manter dormente para sempre na memória - e este horror, como se advinha, não é o da morte pura e simples, mas de algo muito pior que a morte: o infindável cinza de uma existência apagada, carente do brilho da plenitude; de uma existência de mortos-vivos impossibilitada de morrer deveras, definitivamente.

¹² “Wenn überhaupt, ist das Schöne eher im Häßlichen entsprungen als ungekehrt”.

A beleza mortificada

Aludindo ao caráter inexoravelmente aparente da arte em geral, a que se associa a melancolia própria da forma e a natureza cruel de seu poder transfigurador, Adorno insiste num traço marcadamente sombrio que se impõe pouco a pouco à arte moderna, atingindo seu ponto culminante com Auschwitz: pela mortificação de seu caráter aparente - se me permitem a expressão -, ela intenta levar a cabo a incorporação crítica da crueldade intrínseca a seu feitiço formal. Tal é o traço já notável, por exemplo, nas obras de Baudelaire e Poe (e mesmo, num certo sentido, já nas obras do Barroco) o qual, após Auschwitz, se inscreve de forma indelével e indeclinável na genuína expressão artística¹³.

¹³ É absolutamente surpreendente constatar o quanto o espectro de Walter Benjamin, este saturnino companheiro de juventude de Adorno, ronda estas formulações. Não sendo este o lugar para desenrolar o fio da correspondência entre a teoria estética adorniana e a benjaminiana, limito-me aqui a um apanhado sumaríssimo da filosofia da arte de Benjamin alusivo dessa correspondência, recorrendo para tanto ao precioso ensaio de Winfried Menninghaus, "*Das Ausdruckslose: Walter Benjamins Kritik des Schönen durch das Erhabene*" (agradeço vivamente a Jeanne Marie Gagnebin por esta certa e valiosíssima indicação). Para Benjamin, tal como para Platão, o paradigma original do belo é aquele figurado no *Banquete*: a beleza física, corpórea e cheia de vida do amado. Mas, enquanto física, efêmera e transitória, toda beleza é também aparente: ela traz a morte inscrita em si como aparência de vida. E se a obra de arte pode refletir algo do brilho da beleza (que é antes beleza do corpo vivo) é somente porque ela engendra aparência de vida, sendo o belo artístico sucedâneo do belo natural. Ora, esta beleza artística que encanta com a ilusão da aparência de vida, constitui o *telos* da beleza clássica, bem expresso no mito de Pigmalião, cuja obra reproduz tão fielmente a beleza da amada que passa a viver em seu lugar. Mas a filosofia da arte de Benjamin só começa no momento em que a ilusão vivificante da beleza clássica recebe, por assim dizer, um golpe mortal. (Aqui, a crítica benjaminiana do belo contribui a seu modo para o despreço crescente experimentado, ao longo da modernidade, pela idéia clássica de beleza.) Pois, para Benjamin, a essência da arte consiste justamente num trabalho exercido em sentido contrário ao da vivificação, num trabalho de petrificação e enrijecimento da aparência de vida: destruição crítica da beleza enquanto encantamento e ilusão. Como escreve Menninghaus, "Benjamin volta a roubar de Pigmalião a vida de sua amada" ("*Das Ausdruckslose...*", p. 35). No âmago da arte põe-se, portanto, este momento do declínio da bela aparência de vida, momento da morte que se contrapõe ao momento da ilusão vivificante próprio da beleza clássica (nos termos do comentário das *Afinidades Eletivas*, a beleza desvanecente de Otília que se contrapõe à beleza triunfante de Luciana). A arte põe em cena, assim, este conflito entre o brilho da beleza, como aparência de vida, e sua mortificação - explicitando deste modo o caráter mortal que toda beleza traz inscrita em si. Vem daí a relevância que assume nessa filosofia o cadáver: imagem da extinção do brilho da vida, ela reinscreve a morte na bela aparência.

À arte se impõe, então, esta espécie de renúncia ao espaço de encantamento mágico que é seu, de renúncia à aparência de reconciliação celebrada em seu próprio âmbito, bem como à alegria inconsequente e despreocupada: “Em razão do que aconteceu recentemente, a arte é mais do que nunca constrangida a isso. [...] Sem dúvida, depois que Auschwitz se tornou possível, e que permanece possível no horizonte da história, nenhuma arte encantadora [*heitere*] é mais concebível”¹⁴ (*Noten zur Literatur IV*, p. 153; “A arte é alegre?”, p. 16). Constrangimento ou imposição que a condena a um certo ascetismo expressivo, até mesmo na forma de um regresso ao silêncio, que configura, como já notamos, uma tomada de distância em relação às assertivas nietzscheanas endossadas num primeiro momento. Assim, o feio e o cruel, que na arte reenviam, em conformidade com Nietzsche, à natureza perversa de seu próprio gesto, passam a ser integrados no afazer artístico enquanto momento de sua auto-reflexão crítica. No seu próprio meio, o da bela aparência, a obra de arte faz refletir algo de sua crueldade, algo da fealdade de seu caráter perverso. Este é, com efeito, um dos aspectos marcantes da arte moderna: em belos versos, exibir a crueldade, cantar a perfídia inerente à beleza¹⁵.

Na qualidade de um representado, o feio, o cruel e o dissonante franqueiam a expressão do sofrimento na arte moderna. Eles redesenham a condição trágica da beleza notadamente após Auschwitz, apenas possível no olhar que não se furta ao horrível e ao sombrio [*das Grau*], sustentando dolorosamente a imagem utópica do melhor. Uma beleza enlutada e mortificada que, por assim dizer, remói-se desconfiada do poder transfigurador da forma que é sua: “Todo negrume e toda culpa do mundo ela tomou sobre si. Toda sua felicidade consiste em reconhecer a infelicidade; toda sua beleza, em subtrair-se à aparência do belo”¹⁶ (*GS* 12, p. 126; *FnM*, p. 107; cf. ainda *GS* 7, p. 81-4; *TE*, pp. 65-7). O

¹⁴ Difícil conseguir uma tradução satisfatória para o adjetivo alemão “*heiter*”, que denota tanto o que é belo, radiante, alegre e despreocupado como o que é descontraído, engraçado, divertido e jocoso. A arte que não é mais concebível é, portanto, uma arte cuja beleza é graciosa, isto é, cuja beleza tem tanto o brilho e o encanto da graça como a jovialidade do engraçado.

¹⁵ Como o faz Baudelaire, por exemplo, em seu *Hymne a la Beauté*: “*Tu marches sur des morts, Beauté, dont tu te moques; / De tes bijoux l'Horreur n'est pas le moins charmant, / Et le Meurtre, parmi tes plus chères breloques, / Sur ton ventre orgueilleux danse amoureusement*”.

¹⁶ “*Alle Dunkelheit und Schuld der Welt hat sie auf sich genommen. All ihr Glück hat sie daran, das Unglück zu erkennen; all ihre Schönheit, dem Schein des Schönen sich zu versagen*”. Evidentemente, Auschwitz aparece aqui como emblema de tantos outros eventos da história a ele assemelhados, à exemplo dos Gulags de Stalin. Em *Forever Flowing*, Vasily Grossmann retrata com as seguintes palavras a impressão de um sobrevivente do Gulag de Kolyma, onde passara 30 anos prisioneiro, logo de sua libertação: “Era insuportável pensar que aquelas pinturas tinham permanecido tão

pano de fundo aqui é, evidentemente, a denúncia da beleza clássica enaltecida por uma cultura apócrifa, emblemática no Terceiro Reich, dissociada de todas as monstruosidades e deformidades que lhe sustentam. O culto da beleza da forma e o ideal do vigor da alegria são, neste sentido, sintomáticos de uma cultura calcada no escamotear do sofrimento e do horrível, cujo caráter afirmativo e propagandístico conforma-se ao mecanismo do mundo, incitando os homens a se deixar levar pelo *status quo* e a colaborar. A propósito: a indústria cultural de nosso tempo soube como nenhuma outra apropriar-se deste espaço de felicidade radiante e livre de contradições, espaço em que mesmo a extrema miséria e o supremo horror transparecem, quando nele aparecem, dotados duma aura de glamour e encanto. Contra o brilho deslumbrante desta arte feita mercadoria de consumo, a obra de arte autêntica, com seu caráter sombrio e obscuro, traz à luz precisamente o que esse brilho encantador intenta ofuscar: “Quanto mais a todopoderosa indústria cultural invoca o princípio esclarecedor e o corrompe numa manipulação do humano a fim de fazer prolongar o obscuro, tanto mais a arte opõe ao onipotente estilo atual das luzes de neon configurações dessa obscuridade que se quer eliminar, e somente serve para esclarecer desde que torna o mundo, tão luminoso na aparência, consciente de suas próprias trevas” (GS 12, pp. 23-4; *FnM*, p. 22).

Pela eleição do negro e do cinza como seu ideal de cor, a arte elege o tom que mais violentamente depõe contra todas as cores. Lembremos que o adjetivo *grau*, em alemão, denota a coloração cinzenta, assim como algo monótono, enfadonho, apagado; mas *das Grauen* significa horror, pavor, donde o adjetivo *grausam*, cruel, atroz. Cinza era a fumaça que serpenteava por sobre as chaminés; de cinza eram os montes que restavam no interior dos fornos crematórios, utilizados depois como material de aterro para os charcos ou para as estradas nas frentes de combate. Tomemos algumas passagens da *Teoria Estética* alusivas ao “ideal do negro” próprio da arte moderna. Assim, a respeito desta propugnada renúncia ascética ao puro reino da beleza (cujas divisas é o lema da *l'art pour l'art*) escreve Adorno que: “O negro e o cinzento [*das Schwarz und Grau*] da arte moderna, sua ascese de cores, é sua apoteose em negativo. Quando, nos extraordinários capítulos biográficos de Selma Lagerlöf, Marbacka leva à criança paralisada uma ave do paraíso empalhada, o efeito de tal aparição utópica - o ‘nunca visto’ que promove a cura - não perde o viço, mas algo de semelhante não seria mais possível: seu sucedâneo é o sombrio, obscuro [*das Finstere*]” (GS 7, p. 204; *TE*, pp. 156-7). “Lança-se luz, assim, tanto sobre a

lindas como sempre durante os anos de campo, que o haviam transformado em um homem velho antes do tempo. Por que os rostos das madonas não se tornaram também velhos e por que seus olhos não se turvaram de lágrimas? Não seria a imortalidade sua falha ao invés de sua força? Não revelava sua imutabilidade uma traição da arte à humanidade que a havia criado?”.

mais recente predileção [da arte moderna] pelo mesquinho, sórdido [*Schäbige*, *Schmutzige*], como sobre a alergia à luminosidade e à suavidade. No fundo, encontra-se a consciência da sordidez da cultura sob a máscara de sua auto-suficiência. A arte que recusa a felicidade deste colorido que dissimula a realidade aos homens, e com isto renega todo vestígio sensível do sensível [*Sinnes*], é a mais espiritualizada; em tal recusa intransigente da felicidade infantil faz-se, contudo, imagem da falta de brilho da felicidade atual, acrescida da cláusula mortal do quimérico: ela não é” (*GS* 7, pp. 196-7; *TE*, p. 151). Com essa sua falta de brilho [*Scheinlos*], ela expressa igualmente a falta de brilho [*Scheinlos*] da felicidade atual, vale dizer, a verdade (despida do falso brilho da aparência) dessa felicidade atual.

A arte autêntica, assim, volta contra si mesma o poder encantatório de transfiguração do horrível em beleza, transfigurando-se uma vez mais, desta vez no horrível de que provém: aparecendo desfigurada, martirizada e amortalhada, ela se castiga pelo falso brilho de seu caráter aparente na tentativa de conjurá-lo. Mais do que por sua irreabilidade, a dor que inspira provém desde então de sua aparência lastimável. Exibindo de forma refletida seu feitio mentiroso e perverso, ela reluz desgraçadamente. Mas justamente porque mesmo a aparência mortificada não deixa de ser aparente, mais sua falta de beleza lembra o não cumprimento de sua promessa de felicidade: velada de negro, sua utopia “surge como lembrança do possível contra o real que a reprime” (*GS* 7, p. 204; *TE*, p. 156). Ao renunciar às cores da vida e cobrir-se de negro, a obra de arte aparenta ainda mais ressentir-se da alegria do sensível - de que, enquanto arte, não pode abrir mão. Deformada como fealdade, a beleza reluz, no brilho do aparente, ainda mais dolorosamente bela; comprazendo-se na dissonância, a ausência manifesta de harmonia se afigura ainda mais lamentável; condenando-se ao mutismo da linguagem, seu silenciar torna-se uma vez mais expressivo.

Não nos esquivemos da dificuldade que oferece a interpretação da *Teoria Estética* nesse ponto. A arte autêntica, por mais que busque expurgar de si o encanto e a aparência de reconciliação, não se desembaraça jamais de seu caráter aparente e formal, vale dizer, não deixa jamais de ser arte. E se concedemos a devida atenção a não poucas passagens da obra adorniana, é forçoso admitir que ela atribui um elemento de negatividade à arte em geral, isto é, à arte enquanto procedimento formal que, por fã ou por nefas, constrange o real a seu formalismo abstrato. Um elemento, portanto, constitutivo da arte em geral, que não se prende ao teor de verdade expresso em cada obra particular - o que parece mesmo contradizer a negatividade apreciada por Adorno nas obras radicais, aquela que se perfaz como gesto de renúncia à reconciliação. Com efeito, Adorno assevera, em mais de um lugar, que a reconciliação imposta pela obra de arte ao existente por força de suas leis formais (esta reconciliação forçada, consumada como mutilação e assassinato da matéria viva extirpada da realidade) é tal que *por si só destaca a irreconciliação vigente na realidade*.

Mesmo a harmonia musical como a de Mozart, por exemplo, faz ressaltar por efeito de contraste as dissonâncias da realidade, assim como “nos mais extremos pianíssimos da música estrondam os horrores da realidade” (*Noten zur Literatur IV*, p. 150; “A arte é alegre?”, p. 13; do ensaio “*Ist die Kunst heiter?*”). A dinâmica, segundo a qual na mais extrema alegria da consonância reverbera a mais profunda tristeza (esta a “tristeza de Mozart”), Adorno considera bem expressa num dístico de Hölderlin, que afirma: “Muitos tentam, em vão, dizer o mais alegre alegremente. E eis que, então, se expressa a mim tão tristemente” (Idem, pp. 150-1; “A arte é alegre?”, p. 14)¹⁷. Numa cabriola dialética bem ao gosto de Adorno, poderíamos considerar que o mesmo efeito logrado pela arte moderna mediante a incorporação do horrível e do sombrio na qualidade de algo representado é, desta feita, também alcançado pela forma pura, e na exata medida em que a crueldade é algo intrínseco ao caráter formal de toda arte. Atuaria aqui, de modo latente, aquela violência do irreconciliado capaz de agir em prol da reconciliação que, nas obras radicais, se põe de forma manifesta. Como escreve Adorno: “A reconciliação como ato de violência, o formalismo estético e a vida irreconciliada formam uma tríade” (*ÄT*, p. 78; *TE*, p. 63). O momento de alegria e encantamento aqui referido seria inalienável da arte em geral, seria inerente a sua própria natureza enquanto algo de inútil e sem finalidade, algo que assim se furta ao imperativo da auto-preservação, apresentando-se como promessa de felicidade e liberdade no seio de uma existência marcada pela não liberdade, pelo desespero e pela dominação. Momento de encantamento com a liberdade de que a arte, enquanto arte, jamais se desfaz, persistente mesmo nas obras desesperadas - e sobretudo nas desesperadas, naquelas que deliberam (em vão) renunciar à alegria propiciada pelo abandono ao mimético-sensível. O que há de encantador na arte, explicita Adorno, não diz respeito ao seu teor, “mas a seu procedimento [de finalidade sem fim], ao abstrato que a arte é em geral [a seu caráter aparente, ilusório], desprendido daquilo cujo poder ela ao mesmo tempo denuncia”¹⁸.

¹⁷ Uma breve anotação de *Minima Moralia* antecipa à perfeição estas apreciações: “Mas, sonhos felizes, bem-sucedidos, a rigor há tão poucos quanto, nas palavras de Schubert, música alegre. Mesmo o sonho mais belo encerra como uma mácula sua diferença da realidade, a consciência da mera aparência daquilo que ele proporciona. Daí serem os mais belos sonhos como que mutilados” (*GS* 4, p. 124; *MM*, p. 97; § 72 - *Segunda colheita*).

¹⁸ Fazendo a citação completa: “O encantador na arte é, se se quiser, o contrário do que se poderia facilmente supor: não o seu teor, mas o seu proceder, o abstrato que a arte é em geral, desprendido daquilo cujo poder ela ao mesmo tempo denuncia”/“*Das Heitere an der Kunst ist, wenn man so will, das Gegenteil dessen, als was man es leicht vermutet, nicht ihr Gehalt sondern ihr Verhalten, das Abstrakte, daß sie überhaupt Kunst ist, aufgeht über dem, von dessen Gewalt sie zugleich zeugt*”

Assim, se é certo que, através da ascese e da mortificação a que se impõe, a arte autêntica denuncia a miséria e o sombrio do existente no anseio de fazer justiça para com os mortos, para com a dor acumulada e muda, não é menos certo que ela não pode deixar de se comprazer com a aparência sensível, mesmo que este comprazer seja um perverso comprazer-se com o martírio da aparência. Com efeito, lemos no ensaio “*Ist die Kunst heiter?*” que, ao procurar desembaraçar-se de seus elementos mimético-sensíveis, a arte labora em vão para libertar-se do resíduo de prazer suspeito de comportar um traço de concordância. Simplesmente porque a ascese não pode ser jamais sua norma, ela não deixa de demonstrar prazer na expressão do recalcado: “assim, desde Baudelaire, o sombrio fascina também de forma sensível, como antítese ao engodo da fachada sensível da cultura” (GS 7, p. 66; TE, p. 54). Sem este inalienável momento de prazer experimentado para com a expressão sensível, ela não lograria salvar o que se viu mortificado na existência¹⁹.

Isso posto, ressaltamos um outro aspecto da mortificação do caráter aparente consumada na obra de arte autêntica. Pois essa renúncia à beleza aparente enquanto mortificação da aparência de vida, exposição ostensiva e deliberada dos traços da morte inscritos sob o semblante da beleza e do encanto, também corresponde a um abandonar-se mimeticamente ao princípio de morte que preside a existência atual, princípio que se tornou irrefutável após Auschwitz. Daí porque, segundo afirma Adorno, somente em virtude deste seu aspecto mortal (ou de sua natureza letal), graças ao qual elas imitam incondicionalmente a realidade reificada (morta), é que as obras de arte participariam da reconciliação: “Somente em virtude de sua natureza letal elas participam da reconciliação”²⁰ (GS 7, p. 202; TE, p. 155). Este é justamente o diferencial das obras de arte de vanguarda para Adorno. Recorrendo a sua própria natureza, que é uma natureza letal, elas infligem a morte, elas instilam a realidade da morte no existente, e isto na esperança de assim poder conjurá-la: “Sem a adição do veneno, virtualmente a negação do vivo, o protesto da arte contra a opressão da civilização seria uma consolação impotente”²¹ (Ibidem; TE, p. 154).

(*Noten zur Literatur IV*, p. 149; “A arte é alegre?”, pp. 12-3 - do ensaio “*Ist die Kunst heiter?*”).

¹⁹ Uma citação da *Teoria Estética* bastante significativa a propósito: “O instante em que o pano sobe é a expectativa da *apparition*. Embora as peças de Beckett, soturnas e cinzentas [*grau*] como o fim do dia e do mundo, queiram exorcizar o colorido [*Buntheit*] do circo, são contudo fiéis a ele por serem representadas no palco; sabe-se que os seus anti-heróis foram inspirados pelos *clowns* e pelo burlesco cinematográfico” (GS 7, pp. 126-7; TE, p. 99).

²⁰ “*Nur kraft ihres Tödlichen haben sie teil an Versöhnung*”.

²¹ Desfiando um pouco mais a trama de afinidades com a filosofia da arte benjaminiana, observemos que também para Benjamin, assim como para Adorno, a revogação da aparência de reconciliação, que se opera no bojo da crítica à beleza aparente, não

A reconciliação pela aparência mortal

Se a arte em geral apresenta uma ancestral relação de parentesco com a morte, a arte moderna em especial reclama abertamente esta relação, voltando-se contra a tendência, flagrante no processo civilizatório, de renegação desse parentesco escuso e sombrio. Em resposta a um mundo que assumiu a figura da desintegração e da aniquilação, ela se mostra radicalmente irmanada com a morte. Ela volta a ser imitação da morte, reiterando o gesto primordial que está em suas origens: é o que explica o aspecto anorgânico da poesia de Beckett e Celan. A ascese e o sombrio que nela têm lugar correspondem a um mundo que não pode ser representado, depois de Hiroshima e Auschwitz, senão de forma sombria e infernal: “As imagens do mundo pós-industrial são as de coisas mortas; elas apreciam conjurar de antemão a guerra atômica, tal como, há quarenta anos, o surrealismo salvou Paris na *imago* ao representá-la como se nela vacas pudessem pastar”²² (GS 7, p. 325; TE, p. 246). Se sua fisionomia mortal carrega o condão da reconciliação é porque na sua aparência, que se compraz sobremodo na dissonância, vem à luz a imagem justa de um mundo dilacerado até à morte (em contrapartida, o divertimento e a graça insinuados pela consonância tão-somente reiteram o engodo da fachada da cultura). Desaparece assim, no brilho soturno da arte moderna, a discordância persistente entre o horror do existente e a imagem que faz de si mesmo.

A imagem de paz e tranqüilidade que uma existência dilacerada por conflitos mal resolvidos teima em fazer de si mesma, esta imagem de identidade fundada da dissuasão sistemática da contradição, reverte-se na arte como imagem da morte - imagem em que se ausentam os conflitos essenciais ao vivo: “enquanto o mundo continuar a ser o que é, o mal radical [tal qual um campo de concentração], então todas as imagens de reconciliação, paz e tranqüilidade assemelham-se à imagem da morte” (GS 6, p. 374; DN, p. 381). Precisamente em vista disto, desta sua aparência mortal, em face da qual soa em falso uma

implica admissão da impossibilidade de reconciliação nos moldes de uma “ideologia estética do desespero”. Ao contrário, a negatividade exercida pela mortificação da beleza aparente (negação da aparência de vida) faz-se justamente em nome da idéia enfática de uma “verdadeira reconciliação”, a qual ambos permanecem fieis. Porque na totalidade vital da aparência estética todo aniquilado carece da verdadeira reconciliação, a sentença adorniana que aqui tanto repisamos, “*Nur kraft ihres Tödlichen haben sie teil an Versöhnung*” (GS 7, p. 202; TE, p. 155), faz coro com a benjaminiana: “*Tod wird dabei zur Rettung: Todeskrisis*” (GS I, 1, p. 286). Conferir, a propósito, o ensaio já mencionado: Menninghaus, W., “*Das Ausdruckslose: Walter Benjamins Kritik des Schönen durch das Erhabene*”, p. 40.

²² “*Die Bilder des Postindustriellen sind die eines Toten*”.

vida reconciliada e harmônica, a arte moderna talvez seja o único espelho em que o existente ainda tem a chance de vir a se reconhecer verdadeiramente.

Mas, em conformidade com a ambigüidade persistente entre a noção de arte autêntica e arte em geral, que indicamos há pouco, não deixemos de notar a ambigüidade de que se reveste este caráter mortal das obras de arte, tal como Adorno o designa. Pois ele tanto se refere 1) à natureza aparente ou ilusória da arte em geral, à fantasmática falta de realidade do que não vive de fato, quanto 2) ao teor ascético e sombrio reivindicado por um tipo de arte radical, que figura a morte como um representado. Observando, porém, que esta segunda conotação pode muito bem ser vista como explicitação de uma conotação implícita à primeira: ostentação, no âmbito do aparente, do caráter mortal intrínseco à natureza aparente da arte em geral²³. Com efeito, a bela aparência, de brilho tão sedutor e encantador quanto perverso e enganador, encontra-se transida pelos poderes de *Eros* e de *Thánatos* de forma talvez indiscernível. A arte exerce sobre nós seu poder de sedução e encanto, desperta em nós o impulso volúvel do desejo, porque é ela própria algo de volátil e fantasmático: na presença mais fulgurante, mostra-se ausente, intangível e fugidia como todo objeto do desejo. A vida, que nela resplandece com o brilho da beleza, descobre-se falsa, falsa aparência que está sempre a nos aguilhoar com a ausência da morte. Talvez não haja, de fato, beleza senão aquela que resplandece como aparência de vida.

Seria aqui oportuno assinalar um outro aspecto do condão emancipador que a obra de arte autêntica carrega consigo, aspecto este estreitamente relacionado com o tema desenvolvido no ensaio final deste estudo: o da vida do sujeito autônomo tornada aparente, ou da morte do indivíduo consumada como confinamento na clausura da mônada individual - e por isso mesmo tanto mais inconcebível, ou melhor, tanto mais refratária a ser concebida por parte de uma racionalidade eminentemente subjetiva. Pois o caráter letal que a obra de arte extrai de sua feição aparente, graças ao qual ela pode tomar parte na reconciliação, prende-se também a seu caráter monadológico, caráter este capaz de atuar como um antídoto ao princípio monadológico vigente numa sociedade que, como a nossa, entrega-se à luta cega de interesses isolados. Isto podemos acompanhar tanto do ponto de vista da experiência de fruição estética da obra (1) como a partir da experiência do artista criador (2).

²³ Notemos ainda que de uma outra conotação solidária a esta se reveste também o caráter mortal da obra de arte autêntica: seu caráter intencionalmente efêmero. Voltando-se contra a pretensa eternidade da forma glorificada na concepção tradicional de arte, ela se propõe transitória como um fogo de artifício, que desaparece no momento de sua aparição. Ciente, ademais, de que existe tão-só enquanto expressão de uma existência irreconciliada, a obra pressente que perderia sua razão de ser numa existência vindoura porventura pacificada.

1. Na autêntica obra de arte nos é dado fazer a experiência de uma promessa de felicidade que não se cumpre e de contemplar a imagem utópica de uma vida justa que não se realiza. Isso já fizemos notar: a negatividade que ela é capaz de exercer sobre a vida falsa decorre da renúncia ao momento de felicidade mimético-sensível que ela intenta levar a termo. Em nome da verdadeira felicidade, ela abdica ao encantamento que se compraz consigo mesmo e que se resolve em seu próprio âmbito, o estético. Desse modo, encontramos no ascetismo da arte radical ocasião de fazer a experiência do sensível e do corporal em sua unidade com a reflexão, experiência esta cada vez mais expurgada da existência administrada. O mais significativo, porém, talvez seja o elemento de estranhamento a que nos compele a obra, posto que, conforme escreve Adorno, o distanciamento próprio da experiência estética atua como um antídoto contra a alienação social que nos vitima: “Só a estranheza é o antídoto para a alienação”²⁴ (GS 4, p. 103; MM, p. 81; § 58 - *A verdade sobre Hedda Gabler*). A verdade a que a obra de arte nos constrange é o contrário da proximidade e da familiaridade, o contrário da artificiosa harmonia final veiculadas hipnoticamente pela indústria cultural: é a verdade do indivíduo isolado, irredutível em sua singularidade e incomunicável em sua solidão. A obra de arte reproduz assim, por sua própria natureza, o solipsismo da consciência individual em meio à frialdade de uma sociedade antagonista. Enquanto imitação da alienação e do estranhamento, ela propicia o distanciamento graças ao qual a consciência pode franquear o que se encontra bloqueado na cerrada imanência da sociedade - e na exata medida em que o indivíduo, ao experimentar o contato mais íntimo consigo mesmo na extrema distância do belo, vem a sentir da maneira mais dolorosa sua diferença não suprimida. A expressão, levada a termo na obra autêntica, anseia justamente por quebrar esse isolamento das mônadas individuais, trazendo à tona a dor da falsa individuação dos homens assimilados na totalidade social, a angústia mortal do confinamento na clausura da mônada. Ela atua, assim, no sentido contrário da comunicação que isola os homens, cuidando de sua assimilação na totalidade social pelo cultivo de um jargão de autenticidade.

2. O artista é, certamente, sujeito mediado pelo objeto. Mas sua expressão pode lograr alcançar a expressão imediata do objeto, e isto desde que o sofrimento que na obra se expressa corresponda a um sofrimento efetivamente experimentado para com o objeto. Ou melhor, desde que a expressão do artista seja fruto de um sofrimento em comum com o objeto, de um condoer-se com ele. Imiscui-se aqui algo da ordem de uma relação de compaixão, não resta dúvida: “O sujeito pode dissolver-se frutuosamente no objeto estético só porque ele é, quanto a ele, mediado pelo objeto e ao mesmo tempo, como tal,

²⁴ “Nur Fremdheit ist das Gegengift gegen Entfremdung”.

imediatamente sofredor da expressão”²⁵ (GS 7, p. 479; TE, pp. 355-6). Nisto consiste o verdadeiro primado do objeto tão repisado pelos comentadores de Adorno, e não no vazio esquematismo epistemológico que via de regra dele se faz, purgando-o de sua dimensão corpórea (para não dizer patológica) e expressiva, que é a que lhe concede seu teor de verdade.

A falta de expressão por parte do sujeito vai de par com sua impassibilidade frente ao objeto, assim como a rejeição do caráter expressivo, por parte da razão esclarecida, vai de par com sua frieza calculista. Interessante notar como, na *Filosofia da Nova Música*, um dos aspectos da crítica endereçada por Adorno à música de Stravinski refere-se ao repúdio à expressão levado a efeito pela *impassibilité* de seu programa estético. Aí, a expressão encontra-se bloqueada pela indiferença de uma interioridade pobre e enrijecida frente ao mundo exterior. “A música de Stravinski faz disso sua virtude: a expressão, que procede sempre da dor do sujeito frente ao objeto, encontra-se obliterada, pois já não consegue um contato” (GS 12, p. 162; *FmM*, p. 136). Mas a expressão que advoga Adorno longe está de uma sorte de psicologismo expressivo. Defendendo-se do sentimentalismo da expressividade tipicamente burguesa, ele condena essa espécie de expressão que mais não faz que lamentar o declínio de uma individualidade fechada sobre si mesma e presa ao princípio de autoconservação - este mesmo princípio que hoje responde pelo declínio do indivíduo tanto quanto outrora, entre os integrantes da classe dominante da burguesia liberal, respondeu pelo seu apogeu.

Indubitavelmente, neste abandonar-se à dor do objeto, que se faz verdadeira expressão, reverberam elementos da ética da compaixão schopenhauriana, com seus desdobramentos para uma teoria do conhecimento. Com uma diferença significativa, porém. Este sujeito tornado capaz de legítima expressão distingue-se decididamente do puro sujeito do conhecimento schopenhauriano, sujeito este que, pensando purgar-se de sua individualidade, entende lançar fora as lentes do *principium individuationis* que lhe distorciam a visão da realidade. Pois, para Adorno, não seria um espelho frio e cristalino que lograria aceder ao obscuro de uma existência desfigurada e obscurecida exatamente pela vigência do *principium individuationis*. A experiência do social que importa alcançar a expressão é aquela que só se experimenta individualmente: a dor da individuação infligida por uma totalidade social uniformizadora, ao mesmo tempo que dilacerada por conflitos de interesse. Ora, isto que só se experimenta individualmente, na clausura do eu, é algo que, em virtude de seu caráter

²⁵ “Nur darum vermag das Subjekt im ästhetischen Objekt fruchtbar zu verlöschen, weil es seinerseits durchs Objekt vermittelt ist und unmittelbar zugleich als das leidende des Ausdrucks”. A expressão “leidend des Ausdrucks”, que traduzimos por “sofredor da expressão”, carrega esta ambigüidade: ela designa tanto o sujeito que sofre com a expressão como aquele que suporta ou serve de suporte à expressão.

monadológico, só na clausura da obra encontra oportunidade de se exprimir justa e plenamente: “O caráter monadológico das obras de arte não se formou sem culpa da monstruosidade monadológica da sociedade, mas só por seu intermédio atingem as obras de arte aquela objetividade que transcende o solipsismo” (GS 7, p. 455; TE, p. 338).

Entre parênteses, a discordância algo sutil existente entre as concepções de Benjamin e Adorno neste ponto parece sediar, ela também, no diferencial de importância concedido à individualidade do sujeito, com suas idiossincrasias e deformidades, compulsões e paranóias. Enquanto Benjamin leva sua crítica da interioridade reconfortante e complacente do indivíduo burguês a ponto de pretender que o sujeito se veja dela despojado (esvaziado como coisa morta), para Adorno, em contrapartida, é justamente esta sua individualidade fraturada e mutilada a condição de possibilidade para a expressão daquilo que nele se reproduz *a l'insu d'elle-même*, isto é, a deformidade de uma realidade desfigurada pelo caráter monadológico, ou melhor, pela cega clausura da mônada que amputa sistematicamente tudo o que não coincide consigo mesmo. Só ao sujeito em que se inscrevem as contradições objetivas, que o laceram, é dado inscrever-las numa obra que lhes faça jus. Não fosse por isso, o artista não lograria a expressão autêntica, esta que resulta de um “falar através das coisas, de sua forma alienada e mutilada” (GS 7, p. 179; TE, p. 138). Nesse sentido, poder-se-ia dizer que Adorno permanece, de fato, tributário de uma concepção iluminista do sujeito burguês, concepção essa fiel às noções de autonomia e emancipação depositárias de uma consciência reflexiva, a qual, por mais que se mostre obscurecida (alienada e mutilada), põe-se como potencialmente capaz da tomada de consciência do processo histórico que a condiciona. Em comparação com Adorno, Benjamin parece efetivamente mais inclinado a atender ao apelo do mítico, do que escapa à consciência reflexiva e alerta do sujeito, ou daquilo que, inconsciente, esquiva-se às determinações voluntárias da razão humana²⁶. Lembremos aqui de Kafka, exemplo dileto de Adorno, cujas obras carregam o traço marcante deste caráter monadológico. O sujeito capaz de instaurar uma relação de afinidade compassiva para com o objeto - capaz assim de exprimir imediatamente a dor muda, antes silenciada por força de uma relação de domínio instrumental - é sujeito que se sabe violentado, que se sente feito coisa como ele,

²⁶ A crítica da falsa aparência de individuação é, não obstante, outro aspecto de que se reveste a crítica benjaminiana do belo artístico, crítica que se exerce, como já assinalamos, pela mortificação da aparência de vida bem expressa na imagem do cadáver. Mas, conforme assinala Menninghaus, a forma mais extrema de individuação reside, para Benjamin, no corpo, na singularidade do corpo físico, que encontra sua mais elevada expressão em face da morte. Ver Menninghaus, W., “*Das Ausdruckslose: Walter Benjamins Kritik des Schönen durch das Erhabene*”, pp. 39-40.

objeto. Neste sentido, podemos falar que o sujeito desaparece na experiência estética para Adorno. Contudo, este “desaparecimento” do sujeito é antes uma entrega [*Hingabe*] ao objeto, ou melhor, à dor do objeto, que aliás não dispensa um perverso comprazer-se com seu padecimento. Entrega ao outro, à morte do outro, a uma morte que lhe escapa e que se vê compelido a testemunhar, fazendo a experiência de sua própria morte.

A beleza e o calafrio de horror

Volvamos agora àquele notável apontamento da *Teoria Estética*, mencionado no princípio desta exposição, que fazia alusão ao cadáver “na sua forma cativa, ausente e incorruptível” como um dos modelos prototípicos da arte. Pois ainda sob um outro aspecto ele se mostra precioso para o tema que aqui exploramos, uma vez que faz remontar às origens ancestrais da arte o conflito persistente entre a arte autêntica (esta que assume o caráter mortal de sua aparência) e a arte degradada em indústria cultural (aquela marcada pelo banimento de sua aparência mortal, vale dizer, pelo recalçamento de sua cumplicidade com o horrível). Embora bastante concisamente, este apontamento faz alusão a um comportamento adicional que teria acompanhado, em sua pré-história, o impulso mimético nascido da revolta contra a morte. Comportamento este que, salvo equívoco de minha interpretação, estaria nas origens mais remotas do ilusionismo insaciável da indústria cultural hodierna, posto que radicado na alergia à aparência mortal da arte. Segundo escreve Adorno, ao temor da morte e dos mortos, teria sucedido um temor muito vivo de representar os homens, temor este associado à consciência da inutilidade da representação, sentida como uma falta em relação aos vivos. Deste modo, o mesmo medo dos mortos, que conduziu à elaboração das imagens estéticas para se aplacar - na medida em que nelas se mantinha por assim dizer em vida o que deixara de viver -, terminou por contaminar as próprias imagens, fazendo recair sobre elas um interdito: o tabu da representação. Filtradas pelo tabu, estigmatizadas e mutiladas, as imagens estéticas ter-se-iam tornado então não figurativas, e assim toleradas por não mais evocarem a figura da morte: “Poderíamos ser levados a pensar que as imagens estéticas não figurativas foram desde muito cedo filtradas pela interdição das imagens, pelo tabu: mesmo o elemento anti-mágico da arte seria de origem mágica. Neste sentido aponta a antiga ‘destruição ritual das imagens’: ‘os sinais da destruição deveriam pelo menos assinalar a imagem’, para que o animal não mais a ‘assediasse’” (GS 7, p. 416; TE, p. 311). Não seria este o movimento germinal do esclarecimento, posto na perspectiva da indústria cultural? Não se tem aí, em princípio, o processo de recalçamento da mimese pelo conceito? A imagem que repele de si a magia, desembaraçando-se do temor de ser assediada pela morte mediante o banimento de sua aparência mortal,

descobre-se com mais forte razão presa da magia: é o medo ancestral da morte que a domina, e de forma ainda mais poderosa porque inconsciente e oculta.

A liquidação da arte e a correspondente regressão da sensibilidade estética levada a cabo na indústria cultural de nossos dias estariam, assim, inscritas na impostura original da arte. Na tarefa de produção de imagens, que a arte assumiu como sucedânea da magia, “ela procede em virtude do mesmo princípio que destruiu as imagens: a raiz de seu nome grego é a mesma do nome da técnica” (*GS* 4, p. 256; *MM*, p. 198; § 145 - *Figura artística*). Enquanto técnica, ela se encontraria desde o princípio comprometida com o processo civilizatório, muito embora sua idéia se pretenda, paradoxalmente, conflitante com ele. O que se consumaria, pois, na indústria cultural é o sucumbir da arte a seu momento técnico-fabril, à racionalidade teleológica exercida como apoteose do fazer e ostentada como capacidade de domínio técnico da natureza.

De dois modos a arte chega a seu termo, e nos dois modos na medida em que liquida a contradição, vital para ela, existente entre o que é feito e o que é. Ou 1) o que é feito se esforça incessantemente por apagar todos os vestígios do fazer no intuito de não parecer como feito (e notemos que este impulso, dirigido contra todo e qualquer sinal revelador da natureza aparente da obra, é da mesma ordem da compulsão atuante no conhecimento objetivo: dada sua ojeriza ao ornamento e ao supérfluo, sua alergia ao aparente, ele estigmatiza a arte em geral como kitsch; para tal racionalidade, a arte deve encontrar-se perpassada pela objetividade, quando não se vê desacreditada em nome do não aparente); ou 2) o que é feito se exhibe alegre e inescrupulosamente enquanto artefato, renunciando de princípio à pretensão de ser verdade. Kitsch é afinal como chamamos esta arte alegremente prisioneira de seu caráter aparente, que se regozija em ser fruída e consumida como artefato. Zombando do querer ser verdade da arte, a imitação converte-se em objeto a nossa disposição na arte kitsch, cujo efeito é o de apaziguar o calafrio estético. Nela, a contradição entre o que é feito e o que é vê-se alegremente estampada, aliviando a tensão dialética que deve reinar entre a arte como artefato e o que, sendo perfeito, não deve aparecer como feito: “O Kitsch é a renúncia à pretensão absoluta do que é perfeito sem ter-se tornado perfeito” (*GS* 4, p. 257; *MM*, p. 199; § 145).

Ora, a verdadeira arte não alivia nada, tampouco descontraí, espairose ou tranqüiliza. Ou pelo menos não se reduz a entretenimento e diversão. Adorno insiste mesmo em que o *index veri* da experiência artística é uma espécie de inquietante e fulminante comoção que nos acomete, o calafrio estético. Aquilo que nas autênticas obras de arte causa estremecimento, escreve ele, é que a aparição, que nelas tem lugar, se subtrai à intenção dos homens e ao mundo das coisas, à semelhança de uma aparição celeste - e, paradoxalmente, mediante seu próprio elemento coisal. Elas são algo de feito, mas que acontece de deixar de parecer como feito: enquanto obras primas, elas se abrem para algo que tremula além delas mesmas, provocando um calafrio. (Abertura expressiva em que reluz

o caráter mortal, tal como o chamamos há pouco, da aparência estética.) Neste sentido, elas podem ser vistas como autênticas revivescências do calafrio de horror ancestral [*Schauer*] experimentado na pré-história da humanidade ante uma natureza mágica e desconhecida. No próprio caráter enigmático das obras de arte reflete-se ainda algo deste espanto ancestral, espanto de temor “que se transmuta mas não desaparece; toda arte continua a ser seu sismograma” (*GS* 7, p. 193; *TE*, p. 148).

Regida pela coação da identidade, a razão esclarecida conquistou um crescente domínio sobre esta reação ancestral, o calafrio de horror, tornando-se por fim praticamente impassível ante uma natureza cada vez mais dominada e desencantada, que outrora apresentava-se mágica e voluntariosa, despertando temor e veneração. Contudo, mesmo hoje, em plena época da objetivação, esta experiência ainda subsiste no mundo esclarecido: a experiência estética, justamente, pode ser vista como uma forma remanescente desse espanto ancestral, em que ele reaparece transfigurado. Digo transfigurado porque a natureza em seu conjunto só vem a ser - e só pode vir a ser - fruída esteticamente a partir do momento em que se vê apaziguada a angústia primitiva experimentada outrora ante a natureza indômita. Paradoxalmente, assim, o desabrochar do sentimento do belo natural caminha lado a lado com o progressivo domínio conquistado sobre a natureza. Esta só pode parecer bela, e no grau mais sublime, desde quando não representa mais qualquer fonte de ameaça. Deixando de causar horror, deixa ao mesmo tempo de mostrar-se horrorosa, podendo parecer bela.

Assim, se a natureza tal como outrora percebida, num misto de admiração e assombro, furta-se renitentemente ao pensamento conceitual - e isto na exata medida em que a apropriação da natureza pelo conceito, levada a efeito pelo processo civilizador, fez-se justamente no sentido de aplacar aquela angústia ancestral mediante a sujeição de toda alteridade da natureza (não eu) à identidade do sujeito -, na arte, em contrapartida, flagra-se ainda o aspecto indefinível e indizível daquela natureza, experimentado no seu caráter enigmático e no silêncio (sublime) que cai sobre belo natural. De modo que os vestígios daquela angústia neurótica, que acompanhava a percepção da natureza em tempos imemoriais, persistem ainda sensíveis na arte, ao mesmo tempo que cada vez mais apagados no mundo esclarecido. É o que, repetimos, se dá como calafrio estético, que pode portanto ser visto como sucedâneo daquela angústia ancestral experimentada ante a natureza, inclusive perante a morte - e notadamente perante o cadáver, esta aparência que é inegavelmente a de alguém e, contudo, a de mais ninguém (assim como a aparência estética carrega manifestamente os traços do vivo inscritos, paradoxalmente, em algo de morto). Por isso, talvez mais acertado fosse dizer que a arte constitui a própria possibilidade hodierna de experiência desta angústia, ou melhor, de fruição desta angústia enquanto abertura para o não idêntico e acolhimento da natureza (não

eu) de forma pacífica - à diferença do que ocorre no âmbito da dominação conceitual, em que o menor sinal de angústia, provocado pela percepção insuportável do que foge à identidade imposta, deflagra de modo compulsivo o mecanismo de controle total. Mecanismo que, sufocando a angústia pela forçosa eliminação do não idêntico, só faz radicalizá-la perante o menor vestígio subsistente de não identidade.

A propósito deste calafrio estético, tomemos uma destas passagens da obra de Adorno cujo texto, ao procurar apreender a natureza do comportamento estético, configura um momento expressivo propriamente dito, isto é, aflorar de uma imagem mimética a tornar sensível o que se ansiava debalde apreender por meio do conceito, ou do logos discursivo. Trata-se justamente de uma passagem da *Teoria Estética* que caracteriza o domínio estético pelo estremecimento [*Schauer*] que sempre nos causa a experiência de ser tocado pelo outro, experiência esta que não alcança atingir a consciência reificada: empedernida, esta mostra-se incapaz de se comover e de se sentir abalada pelo outro. Escreve então Adorno, na frase que gostaria de citar: “Em última análise, o comportamento estético deveria definir-se como a capacidade de sentir certos estremecimentos, como se o arrepio [figurado na pele de ganso] fosse a primeira imagem estética”²⁷ (*GS* 7, p. 489; *TE*, p. 364). Na pele de ganso, tomada como imagem do arrepio que experimentamos, flagra-se o impulso mimético originário e involuntário que trai nossa participação numa natureza comum. Condensado outrora na formação da palavra *Gänsehaut*, tal impulso volta aqui a tornar-se perceptível através do jogo expressivo que se dá entre o sentido figurado e o literal da palavra: no arrepiar, estremecemos pela experiência de ser tocado pelo outro; no estremecer, sentimo-nos na pele do ganso que arrepia, quer de medo, quer de frio. Poderíamos também dizer que “vemo-nos” na pele do ganso, concedendo a esta experiência o caráter sensível ou sensitivo próprio da percepção estética - o que fica além do mais sugerido pela assonância existente na língua alemã entre o termo *Schauer* e o verbo *schauen*, ver, olhar.

Ademais, este outro a que o comportamento mimético mostra-se capaz de franquear o acesso, esta natureza primitiva, animal e infantil (que recorda a impotência e a morte) é um outro de nós mesmos, cuja proximidade sempre refugada nos faz estremecer. Melhor dizendo, o aspecto indefinível e indizível dessa natureza primordial, que nos faz estremecer com sua aparência

²⁷ “Am Ende wäre das ästhetische Verhalten zu definieren als die Fähigkeit, irgend zu erschauern, so als wäre die Gänsehaut das erste ästhetische Bild”. A frase em alemão joga com a duplicidade semântica da palavra “Gänsehaut”, literalmente “pele de ganso”, mas cujo sentido figurado é “arrepio”, o que justamente produz o choque expressivo perdido na tradução: “[...] como se a pele de ganso fosse a primeira imagem estética”. No francês temos para arrepio a expressão análoga “chair de poule”.

simultaneamente enigmática e ameaçadora, evoca nossa própria natureza, natureza que foi forçosamente relegada ao esquecimento no processo de constituição de nossa identidade. Não fosse por isso, sua radical alteridade seria mesmo incapaz de nos atingir da forma como nos atinge, provocando forte comoção. Tal aspecto ainda aponta para algo que nossa linguagem se descobre impotente para exprimir, algo diante do qual nos falta a expressão, que nos tira a fala, e que não é senão o belo natural com seu caráter sublime.

Ora, a comoção provocada pelas obras de arte, isto é, pela beleza artística, pode muito bem ser vista como um sucedâneo da comoção experimentada perante o belo natural. A autêntica obra de arte, afinal, Adorno a vê como imitação, não da natureza, mas do belo natural, a quem cabe a primazia no apelo por uma expressão, jamais satisfatória, que venha a lhe fazer justiça. Assim é que a beleza artística só se mostra dolorosa porquanto nela transparece algo mais que ela mesma, um outro que desvela o irreal de sua realidade. Ela só se mostra dolorosamente insuficiente em sua aparição porquanto se faz à semelhança do belo natural, de fulguração inefável: “A dor em face do belo, em nenhum lugar mais sensível do que na experiência da natureza, é tanto nostalgia do que ele promete, sem que este belo nela se desvele, quanto sofrimento perante a insuficiência da aparição, que falha ao desejar assemelhar-se a ele” (*GS* 7, p. 114; *TE*, p. 90). Enquanto imagem do belo natural, a beleza artística é imagem que se quer nua, verdadeira, livre da aparência. Imagem que assim não se contenta com ela mesma, rebelando-se contra a imagem de beleza e harmonia que ela encena. Daí porque, rigorosamente falando, toda imagem do belo natural seja impossível: soa necessariamente em falso uma natureza que resplandece livre da coerção do espírito. E daí também porque toda autêntica obra de arte se constitua como imitação do belo natural tão-só negativamente: ao fazer transparecer, através da bela aparência, a natureza mutilada e desfigurada que vive sob a coerção da bela aparência espiritual.

Atentemos, assim, para a dupla etiologia desta dor em face do belo, que é tanto anseio nostálgico pelo que a beleza promete, quanto sentida decepção perante a impotência da imagem, que falta com o prometido. No seu brilho reluz, e desafortunadamente tão-somente reluz, a alegria e a liberdade das quais nos descobrimos privados (o que é próprio da natureza aparente da arte em geral). De modo que a ambigüidade da experiência estética, que exprimimos anteriormente em termos do aspecto mortal da beleza formal, reduplica-se aqui em termos da comoção provocada pela beleza artística. Pois a dor provocada pela beleza tanto se deve à simples promessa de uma transcendência que ela não cumpre, quanto se prende a este fundo de imanência, que desmascara a verdade de sua aparência como crueldade. Como o próprio Adorno assevera, o encanto exercido pela verdadeira beleza é algo de doloroso também porque no sentimento do belo imiscui-se a dolorosa suspeita de sua perversa cumplicidade

com o horrível. Da exploração dessa suspeita nutrem-se as experiências mais radicais da arte moderna.

II UM PRANTO FEITO PEDRA

*Uma palavra - e já sabes:
Um cadáver.*

Paul Celan

Uma passagem em especial dos diários de Kafka interessa sobremaneira a Maurice Blanchot. Nela, o escritor confessa que, a seu ver, o que de melhor escreveu ele o fez quando veio sentir-se capaz de morrer contente. Kafka declara experimentar uma espécie de deleite na descrição da morte amiúde ignominiosa de seus personagens: “Distraio calculadamente a atenção do leitor concentrado na morte” (cf.). Ora, esta espécie de deleite, Blanchot a compreende não como suprema indiferença da literatura, mas sim a partir de seu pacto de sangue com a morte. Ao escrever, é sua própria morte que o escritor experimenta, de sorte que escreverá tanto melhor quanto mais livre e contente puder se sentir para sua morte. E quando seu escrever consiste muito particularmente em descrever um infortúnio extremo, a bem-aventurança que sói acompanhar-lhe é mesmo sinal do êxito da tarefa, posto que o resultado costuma ser sofrível quando se padece da dor que se anseia por em palavras. Uma outra frase de Kafka, também citada alhures por Blanchot, o confirma: “Nunca pude compreender que seja possível a alguém que queira escrever objetivar a dor na dor” (*A Parte do fogo*, p. 27; “Kafka e a literatura”). A palavra nos falta no transtorno causado pela dor que vivenciamos, e mal somos capazes de escrever. Aqui é como se a possibilidade de minha escrita carregasse a própria impossibilidade de escrever o que é minha dor. A palavra afinal, escreve Blanchot, não expressa a dor, “ela a faz existir de um outro modo, dá-lhe uma materialidade que não é a do corpo, mas a materialidade das palavras, pelas quais é significado o transtorno do mundo que a dor pretende ser” (Ibidem). Se porventura escrevo “sou infeliz”, supondo assim expressar minha dor, não faço mais que afirmar o que é negação: palavras harmoniosas, desenvolvimentos exatos, imagens felizes carregando a impossibilidade de tudo, de viver, de pensar e até mesmo de escrever. Seria portanto mais justo dizer que as palavras antes apresentam a dor do que representam-na. Seria portanto preciso dizer que a

literatura, ao constituir a dor em objeto, não a expressa propriamente, porquanto concede a ela uma materialidade que não é a do corpo, mas das palavras.

Não poucas passagens da *Teoria Estética* subscrevem esta apreciação. Precisamente porque a autêntica expressão corresponde, segundo Adorno, à irrupção do teor de verdade (não aparente) das obras, a franquear seu caráter aparente, Adorno está sempre a ressaltar que a expressão artística, cujo *medium* é necessariamente o aparente, não escapa ao círculo encantado da aparência: “A arte fecha-se, por meio da expressão, ao ser-para-outro que avidamente devora a expressão e fala em si: tal é o comportamento mimético da arte: a sua expressão é o adversário da expressão de algo”²⁸ (GS 7, p. 171; TE, p. 132). Outra menção significativa a propósito: “Contudo, a aparência torna-se mais flagrante na expressão, porque esta se apresenta como inaparente [*scheinlos*] e, no entanto, subsume-se na aparência estética” (GS 7, p. 178; TE, p. 137). Toda arte, com efeito, está sempre a nos deitar cinza nos olhos²⁹.

O que vale para a obra de arte vale também, neste caso, para o artista: fazendo-se porta-voz acabado da expressão, ele a defrauda. Tornada exercício de competência do virtuose, a expressão reduz-se a mera técnica de administração da própria subjetividade, através da qual os artistas se exibem e se oferecem na praça do mercado. Dispensado dizer que tal mestria técnica da expressão, ostentada com grande estrelato e alarde, já se encontra vazia de todo conteúdo verdadeiramente expressivo: enquanto procedimento de controle tendente a domesticar a expressão, ela significa o declínio da arte. Já em Wagner, tachado com muita acuidade por Nietzsche como *dompteur* da expressão, evidencia-se esta tendência histórica culminante na indústria cultural de nosso tempo (cf. GS 4, pp. 242-3; MM, p. 188; § 137 - *Pequenas dores, grandes canções*).

Aliás, como já notamos, o momento ascético da expressão - apreciado sobremaneira por Adorno na arte moderna na forma limite de um regresso ao silêncio - não consiste senão num pôr-se em guarda frente a este caráter inexoravelmente aparente da expressão artística. Ou frente à maldição da aparência estética, que é como ele denomina em outra parte o fato de a expressão artística ser fatalmente traída por seu caráter aparente - contra o qual, no entanto, justamente se insurge enquanto expressão. Blanchot parece, assim, levar ao paroxismo este tema adorniando, que desponta em sua *Teoria Estética* sob as mais diferentes variações, segundo o qual as obras de arte não são

²⁸ “*Der Ausdruck ist der Widerpart des etwas Ausdrückens*”.

²⁹ Ou a nos verter areia nos olhos, no sentido literal da expressão alemã “*Sand in der Augen streuen*”, cujo sentido figurado é o de deslumbrar. A propósito, o célebre conto do homem da areia de E. T. A. Hoffman pode ser lido como uma alegoria não apenas do fatídico poder encantatório de todo construto artístico, mas também da inevitável componente imaginativa que se imiscui indefectivelmente em toda percepção do real.

capazes de se livrar definitiva e efetivamente de seu caráter de aparência. Deporia esta suspeita contra a poesia de Paul Celan? Ou viveriam seus poemas justamente desta suspeita? Debalde ela intenta avizinhar-se do silêncio da palavra; mesmo querendo-se muda como pedra, ela não perde a palavra. Tomemos esta passagem de Blanchot: “A literatura, fazendo-se impotente para revelar, desejaria tornar-se a revelação do que a revelação destrói. Esforço trágico. Ela diz: ‘não represento mais, sou; não significo, apresento’. Mas a vontade de ser uma coisa, essa recusa a querer dizer, imersa nas palavras transformadas em estátuas de sal, [...] tudo isto é agora o que ela manifesta e mostra. Mesmo que ela se tornasse muda como a pedra, tão passiva quanto o cadáver encerrado atrás dessa pedra, a decisão de perder a palavra continuaria sendo lida sobre a pedra e bastaria para despertar este falso morto” (*A Parte do fogo*, p. 316; “A literatura e o direito à morte”). A literatura padeceria desta maldição que é a impossibilidade de morrer, pela simples razão de que sua vida carrega a morte e nela se mantém; ela é esta morte purificada de si mesma.

Pois muito bem. Atingido este ponto, empreendamos agora a viagem de volta, o trânsito para a outra vertente do imaginário. Até aqui sustentamos, acompanhando Blanchot, que na palavra necessariamente morre o que dá vida à palavras, que a literatura é revelação que destrói. Mas isto que desaparece e morre na palavra pode ser objeto de busca empreendido pela própria palavra; e bem pode ser que a literatura não viva senão da esperança de alcançar justamente isto que se revela ausente na presença das palavras. E onde residiria a esperança de que tira alento esta busca literária? Resposta de Blanchot: “Na materialidade da linguagem, no fato de que as palavras também são coisas, uma natureza, o que me é dado e me dá mais do que compreendo. [...] Sim, felizmente a linguagem é uma coisa, é a coisa escrita, um pedaço de casca, uma lasca de rocha um fragmento de argila em que subsiste a realidade da terra. A palavra age, não como uma força ideal, mas como um poder obscuro, como um feitiço que obriga as coisas, tornando-as realmente presentes fora delas mesmas. É um elemento, uma parte recém-destacada do meio subterrâneo: não mais um nome, mas um momento do anonimato universal, uma afirmação bruta, o estupor do face-a-face no fundo da obscuridade” (Idem, p. 315; “A literatura e o direito à morte”).

Nas palavras, portanto, nos é dado ainda ouvir o ecoar de sons ancestrais; elas são como que um condensado estratificado de afecções humanas em interação com o mundo. Neste sentido, as palavras falam por si e a literatura dispensa o escritor, ou, ao menos, faz do escritor mero suporte de algo que o ultrapassa de muito por força do potencial significativo inscrito nas palavras.

Que nos seja permitido, neste ponto, um ligeiro e canhestro esboço de teoria da linguagem delineado a partir da *Dialética do Esclarecimento*. Para tanto, lembremos o duplo sentido que nela se confere ao riso, mais exatamente ao riso

nervoso, de angústia. Por um lado, a risada é eclosão de uma natureza cega e impiedosa. Mas, por outro, é também tomada de consciência desta natureza enquanto tal (cf. *GS* 3, pp. 96-7; *DE*, p. 78). Ora, “os nomes talvez não sejam outra coisa senão risadas petrificadas”, lemos na mesma passagem. De modo que a linguagem, ao mesmo tempo em que traz em si a marca da cega reação ancestral de auto-conservação ante tudo o que nos ameaçava e nos inquietava em tempos primordiais - esta cega e incoercível reação no sentido de conquistar o domínio sobre as coisas, a qual, através da palavra, assume a forma de um dominar pelo denominar -, carrega igualmente os sinais de uma violência que por meio deles se aplacou, ou melhor, ela própria é composta pelos signos de uma crueldade contra a coisa que não se cumpriu, que se descarregou e se condensou no seu nome, no nome da coisa³⁰. Na medida em que, com a gargalhada cristalizada em nome, a fúria contra a coisa se apaziguou, desponta com ela a possibilidade de ouvir a coisa que a motivou e, por extensão, a promessa de que aquilo que ela denomina possa verdadeiramente vir a se expressar, fazendo saltar, através dos nomes, uma natureza oculta a seu nome.

A linguagem, portanto, não deixa de ser uma máscara em que a natureza “reaparece transformada e se torna expressão de seu próprio contrário”, contrário este constitutivo da arte, da moral e do amor sublime. Contudo, através desta máscara transfiguradora, é dada ainda a oportunidade de que se “manifeste a essência da natureza desfigurada” - isto para assinalar mais uma vez a diferença para com Nietzsche, que não ousou este passo reconciliador. Sim, a expressão é *a priori* uma falsificação. Imagem da morte e do sofrimento numa esfera autônoma, ela é simultaneamente sua neutralização: “A obra de arte não é apenas o eco do sofrimento, mas também sua mitigação, sua amortização” (*GS* 7, p. 64; *TE*, p. 52). É assim ilusória a confiança latente na expressão de que ao ser proclamada ou apregoada tudo passa a ser melhor. Não obstante isso, a expressão não deixa jamais, para Adorno, de encerrar uma promessa: “O fato de ser expressa, e assim ganhar uma distância em relação à imediatidade cativa do sofrimento, transforma-a, do mesmo modo que o brado atenua a dor insuportável” (*GS* 7, p. 178-9; *TE*, p. 137).

Deixemos o âmbito da filosofia da linguagem e passemos de um salto para o plano da estética. Sim, é certo, “por trás da admiração do homem pela beleza está emboscada a gargalhada sonora, o escárnio desmedido, a bárbara obscenidade que o potente dirige à impotência, com a qual ele atordoa a angústia secreta que lhe evoca a impotência, a morte, a natureza” (*GS* 3, p. 287; *DE*, p. 232). No entanto, a beleza é ainda algo mais: “a beleza é a serpente que

³⁰ Na formação dos apelidos, temos ainda ocasião de contemplar este mecanismo em ação. E, mais do que neles, em todo divertimento ou entretenimento promovido hoje em dia pela indústria cultural, nos quais ainda reverbera aquela sonora e desdenhosa gargalhada ancestral.

mostra a ferida em que outrora se deu a picada” (*Ibidem*). A arte, enfim, é ainda capaz da genuína expressão, expressão que se viu em grande medida defraudada pelo domínio do conceito ao longo de nossa história.

O olhar lacrimoso das obras

Temos uma bela oportunidade de acompanhar um dos capítulos decisivos da história da cultura ocidental se atentamos para o papel desempenhado pelo riso e pelas lágrimas na literatura grega de Homero a Platão³¹. E isto porque, de um a outro, evidencia-se o quanto se obstaculiza o livre trânsito da emoção às palavras. De um a outro, torna-se manifesto o quanto passa a se por sob suspeição o poder que a palavra exerce sobre as emoções, que ela suscita ou apazigua, como então se descobre. E esta descoberta, dos poderes da palavra, inaugura com ela os deveres do reino da política. Enquanto dialética, ela se apossa dos poderes da palavra, manifestamente atuantes na sofística, para pô-los a seu serviço. Nos tempos de Homero, porém, a situação ainda era outra. Em seus momentos de grande infortúnio, como observa Dominique Arnaud, os heróis da epopéia homérica servem-se naturalmente das palavras como lhes convém: eles simplesmente liberam-se de sua dor ao dizê-la. Sua palavra poética mostra-se assim soberanamente livre, quer quando suscita o riso, quer quando termina por levar às lágrimas – e mesmo quando sói ao prazer evocar as tristezas, lembrar as desgraças e conduzir ao desprazer. Homero está longe de reservar à palavra poética uma virtude eminentemente consoladora, está longe de dela se servir como quem se serve do sonho, do vinho ou de narcóticos. Sua narrativa executa livremente a passagem da emoção à palavra, sem se preocupar com os poderes desta palavra, sem cuidar dos efeitos de ordem moral, pedagógica ou política exercido sobre seu público. Um pouco mais adiante na história, porém, a consolação didática formulada pela sofística e pela retórica procederá de modo contrário: elas discorrem no intuito de que o logos da palavra venha a coincidir com o logos da razão. Mas é com Platão que se inaugura a vertente, desde então dominante na filosofia ocidental, fundada na crítica à dissolução da alma no múltiplo sensível, esta dissolução que tem lugar nas manifestações emotivas descontroladas. A censura da superabundância emotiva, que Platão faz a Homero, recrimina justamente este amolecimento próprio do livre curso das emoções a desembocar em riso ou lágrimas, comprometedor do soberano domínio de si. Sua idéia diretiva é a de que a mimese do *pathos* não possui valor educativo, quando não se mostra perversa para a educação. Desde então – lembrando, de passagem, que a teoria aristotélica da catarse representa uma honrosa exceção neste ponto –, o

³¹ Devemos as observações seguintes ao bonito estudo de Dominique Arnaud, *Le rire e les larmes*.

pensamento abstrato e filosófico passa a se nortear fundamentalmente pelo domínio das manifestações emotivas. À palavra do discurso racional fica reservada a reflexão sobre o verdadeiro e sobre a experiência do real; quanto à emoção, esta se desloca para a palavra da ficção verossímil, a literatura do sentimento herdeira de Homero, que mais tarde irá se desenvolver plenamente no romance. São estas, basicamente, as duas vertentes discursivas que se abrem a partir de então: aquela da crítica das emoções, representada essencialmente pelo epicurismo, pelo estoicismo e por toda reflexão filosófica posterior tributária da doutrina platônica, e aquela outra, derivada de Homero, que coloca em cena as emoções, vindo a culminar na poesia helenística e no romance.

A arte usufrui inegavelmente, para Adorno, de uma relação privilegiada para com o sofrimento. Em mais de um lugar, insiste ele em que a genuína expressão artística é expressão de dor: “A expressão dificilmente se deixa representar senão como expressão de dor - a alegria mostrou-se refratária a toda expressão talvez porque ela ainda não exista, sendo a felicidade inexpressiva [...]. A arte é plenamente expressiva quando, mediado subjetivamente, algo de objetivo fala através dela: tristeza, energia, anseio, nostalgia. A expressão é o semblante plangente das obras”³² (*GS* 7, pp. 169-70; *TE*, pp. 130-1). Acrescentemos que tal afinidade eletiva para com o sofrimento remonta as suas origens mais primevas. Na *Filosofia da Nova Música*, escreve Adorno que a música está nas suas origens estreitamente ligada ao pranto - daí que a expressão facial do cantar lembre a do prantear -, assim como a arte está nas suas origens ligada às cerimônias fúnebres: “A origem da música, assim como seu término, vai mais além do reino das intenções, do sentido e da subjetividade. Trata-se de uma modalidade gestual estreitamente aparentada a do pranto. É o gesto do desmanchar, do desfazer-se [*“Es ist die Geste des Lösens”*]. A tensão da musculatura facial cede, esta mesma tensão que erige uma barreira entre o rosto e o mundo circundante, quando este a ele se dirige com vistas à ação. A música e o pranto abrem os lábios e liberam os homens empedernidos. [Entendamos: liberam os homens aferrados ao imperativo da autoconservação.] O sentimentalismo da música inferior lembra, de forma degradada, aquilo que a música de qualidade superior pode verdadeiramente prefigurar à margem da ilusão: reconciliação. O homem que se deixa desmanchar em lágrimas e que se deixa percorrer por uma música que não se lhe assemelha em nada, deixa ao mesmo tempo refluir em si a corrente do que não é ele mesmo e que permanecia represada pelo mundo coisificado” (*GS* 12, p. 122; *FmM*, pp. 103-4).

Talvez pudéssemos tomar o entregar-se ao pranto como uma alegoria a mais da criação artística, entregar-se por meio do qual o homem, libertando-se da

³² “*Ausdruck ist das klagende Gesicht der Werke*”.

premente coerção da identidade e abandonando-se ao que não é ele mesmo, atende ao impulso de reconciliação com o mundo exterior. No limite, ele logra aceder ao que se oculta por trás das barreiras (edificadas sob a pressão da autoconservação) do mundo das coisas empedernidas: “Com seu pranto e com seu canto [mas também através da arte de modo geral], o homem penetra na realidade alienada” (*GS* 12, p. 122; *FmM*, p. 104). Entendamos: penetra neste mundo das coisas mortas, ou melhor, neste mundo digno de morte - e que como tal não se concebia.

Com efeito, o sofrimento, que tende a ser contido ou dissuadido pelo pensamento identificador, logra porém conquistar a expressão nas formas de manifestação artística. É à arte, e não ao pensamento conceitual, que é dado o privilégio de falar a linguagem do sofrimento, visto que é a expressão dos infortúnios que concede às formas artísticas sua substância (cf. *GS* 7, p. 387; *TE*, p. 291). E, dentre as linguagens da arte, a linguagem da música é a que mais se aproxima das modulações de nosso mundo afetivo (a linguagem mais imediata da vontade, diria Schopenhauer), e a que mais se distancia do sentido determinado da significação. A música poderia, assim, ser vista como a linguagem mais originária, a mais depurada da significação, e que, por isso mesmo, exprime da forma mais extrema o apelo por uma significação dada na forma de imagens ou palavras.

A uma certa altura de sua *Teoria Estética*, Adorno observa que há mesmo algo, no conhecimento racional, de profundamente refratário ao sofrimento. Não que ele seja incapaz de concebê-lo. Mas justamente ao concebê-lo, ele o denega; ao subsumi-lo em suas categorias, ele o derroga. A dor reduzida a seu conceito emudece, torna-se inexpressiva, não mais se sente. Daí que o conceito tenda sempre a atuar como um meio narcotizante: “Na medida em que o conhecimento discursivo acede à realidade, e mesmo às irracionalidades de sua lei de movimento, algo na realidade persiste refratário ao conhecimento racional. O sofrimento lhe é alheio. Ele pode defini-lo subsumindo-o, pode agir como um calmante, mas praticamente não pode exprimi-lo através de sua experiência: isto significaria precisamente sua irracionalidade. Reduzido a seu conceito, o sofrimento permanece mudo e sem conseqüências: é o que se pode observar na Alemanha após Hitler. Na época do horror inconcebível, talvez somente a arte seja capaz de satisfazer a sentença hegeliana que Brecht elegeu por divisa: a verdade é concreta” (*GS* 7, pp. 35-6; *TE*, pp. 30-1).

Não deixemos escapar a ironia da sentença, que é também ironia da história. Na época do horror inconcebível [*unbegreifbaren Grauens*], vale dizer, do horror que escapa ao conceito, do sombrio que se mostra avesso ao esclarecimento racional, talvez somente a arte, escreve Adorno, seja capaz de contemplar sem dissimulações ou subterfúgios a materialidade da dor, a crueza física do sofrimento. A pecha de ser meramente aparente, quando não aparência dissimulada, reiteradamente lançada pela razão sobre a arte, retorna aqui

amargamente contra a razão: agora, quanto mais inconcebível se mostra o horror, tanto mais a arte se mostra necessária para restituir-nos, na sua dimensão expressiva, a verdadeira enormidade deste horror transfigurado pelo conceito, racionalizado. Certo que não a arte em geral, pura e simplesmente, mas sim uma arte nova e radical que, mediante sua participação no sombrio, lograsse exprimir o obscuro da existência que se furta ao esclarecimento racional. Nisto reside a negatividade que a torna mais do que nunca atual³³.

Este é um tema caríssimo a Adorno. Em mais de uma ocasião, ele vira pelo avesso o decreto hegeliano relativo ao fim da arte. À revelia de Hegel, ela

³³ Uma nota circunstancial, escrita sob o impacto dos acontecimentos mais recentes: o impiedoso bombardeio, a que se submete o miserável Afeganistão, executado pelo poderio militar norte-americano, com respaldo internacional, em retaliação ao fatídico atentado terrorista de 11 de setembro de 2001. Inevitável lembrar-me aqui de um apontamento de Adorno. Com efeito, o fato desta “intervenção militar” (desencadeada sob a alegação de combate ao terrorismo internacional) ter lugar sob os olhares complacentes da ONU (esta organização sempre capaz de brandir um parágrafo legal justificador do injustificável, tomando concebível o inconcebível), faz parecer profético este apontamento de *Minima Moralia*, que transcrevo a seguir: “*Der Paragraph*. Aquilo que os nazistas perpetraram com os judeus é algo inominável: a língua não possui palavra alguma para tanto, pois mesmo morticínio ainda soaria - em face do caráter planejado, sistemático e total - como nos bons velhos tempos dos mestres-escolas. E, no entanto, uma expressão precisa ser encontrada, caso não se queira deixar recair a maldição da aniquilação sobre as vítimas, que aliás são demasiadas para que seus nomes possam ser recordados. Assim foi cunhado em inglês o conceito de genocídio. Mas mediante a codificação, tal qual disposta na declaração universal dos direitos humanos, fez-se, em nome do protesto, comensurável o inconcebível. Através da elevação ao conceito, sua possibilidade é como que reconhecida e aceita: uma instituição que se proíbe, que se recusa, que se discute. Um dia, no fórum das Nações Unidas, virão ainda a ocorrer discussões e negociações a respeito de se determinada modalidade nova de genocídio enquadra-se na sua definição, de se as nações possuem o direito de intervir, e de se, diante de complexidades imprevisíveis no seu emprego, todo o conceito de genocídio firmado no estatuto não se encontraria muito distante da prática. Pouco tempo depois, apareceria a manchete em caracteres nem grandes nem pequenos: “Medidas genocidas por pouco não foram cometidas no Turquestão oriental” (GS 4, pp. 286-7; Anexo, § II). Extraordinária coincidência. Ou muito me engano, ou o antigo Turquetão corresponde ao atual Turcomenistão, vizinho do Afeganistão hoje submetido à “intervenção militar”, esta instituição passível de ser discutida e negociada no fórum das Nações Unidas. Não se pode negar, por outro lado, que do fato de vir a ser uma instituição “concebível ou admissível” não decorre que se torne necessariamente aceitável: a linguagem é não só lugar de declarações altissonantes (de direitos universais) como também de verdadeira expressão (do singular), e o resultado das discussões sobre o direito de intervenção poderia vir efetivamente a atender, em tese, o direito à voz dos sem voz. Esta talvez a razão pela qual Adorno achou por bem não recolher este aforismo na coletânea final dos *Minima Moralia*.

continua viva por força da persistência dos infortúnios (inconcebíveis não fosse por ela); enquanto estes subsistirem na realidade, subsiste a necessidade coercitiva da expressão que dá vida à arte. Nas palavras de Adorno, a arte persiste enquanto persistirem “as mesmas necessidades e padecimentos [*Nöte*] sem expressão que aguardam pela expressão que, em seu nome, as obras levam a efeito” (*GS* 7, p. 512; *TE*, p. 379). Mais ainda, na *Filosofia da Nova Música* escreve ele sobre a arte atual: “Se a arte perdeu aquela confiança imediata em si própria, advinda de matéria e formas aceitas de modo pacífico, aumentou, contudo, na ‘consciência dos sofrimentos’, na dor ilimitada que atinge os homens, cujos vestígios se afiguram como algo obscuro ao próprio sujeito” (*GS* 12, p. 23; *FmM*, p. 22)³⁴.

Isto posto, volvamos àquela ambigüidade insolúvel da aparência estética, segundo a qual a expressão que aparece como a mais real apresenta um caráter inapelavelmente aparente. Porque, como não nos cansamos de lembrar, a expressão de dor que se consuma na obra já não é mais a expressão do vivo. Na obra, o grito de dor como que jaz petrificado. Ele tem algo do berro de Laocoonte na célebre escultura em que aparece sendo estrangulado pela serpente e com a boca escancarada - da qual não sai nenhum som. Neste sentido, no seu próprio gesto expressivo a obra termina por dissimular o sofrimento do vivo. Mais ainda, fazendo-se passar por ele, ela também o defrauda. É o que leva Adorno a acusar a expressão artística como um adversário da verdadeira expressão: “Expressão e aparência constituem a princípio uma antítese” (*GS* 7, p. 168; *TE*, p. 130).

Ele denuncia, assim, esta inclinação irresistível que a arte demonstra pelo fascínio da aparência, pelo encanto da beleza, pela expressão brilhante e satisfeita consigo mesma, em cujos ais o sofrimento ressoa ainda mais belo, “pranteando sobre uma alma que pranteia”. E o denuncia em defesa de uma arte radical imbuída do “ideal do negro” [*Ideal des Schwarz*], como ele o designa. Uma arte austera que, para não dissimular o sombrio e o obscuro da existência atual, ver-se-ia compelida a incorporá-lo, desconfiando do brilho de sua própria expressão, estimulando o silêncio que habita o hermético e o dissonante. Mas isto, ressalvemos, no anseio de reapropriar-se do momento expressivo da dor sem nome - vital a toda arte - que passou a soar em falso. Em outras palavras, digamos que esta arte radical vê-se levada, desse modo, a salientar aqueles traços de expressão que depõem de forma mais incisiva contra seu caráter aparente: “A expressão da arte comporta-se mimeticamente, assim como a

³⁴ Esta consciência dos infortúnios e das misérias da vida [*Bewußtsein von Nöten*] é também uma consciência de sua carência expressiva. Adorno joga aqui com a ambigüidade da palavra “*Nor*”, que tanto significa miséria, infortúnio, como necessidade, carência.

expressão dos vivos é a de dor. Os traços da expressão que se encontram inscritos nas obras de arte, desde que não sejam obras embotadas, são linhas de demarcação contra a aparência”³⁵ (GS 7, p. 169; TE, p. 130). Adorno chega mesmo a afirmar que seria preferível que a arte desaparecesse de uma vez por todas a continuar existindo na sua forma pregressa, isto é, como mimese afirmativa de uma harmonia inexistente, como colorida aparência de paz e ordem. Seja como for, caso continuasse a se pautar pelo antigo ideal de beleza e harmonia, isto significaria virar as costas para o sofrimento subsistente, abdicar de sua negatividade expressiva e deixar de existir no sentido pleno do termo. Para Adorno, esta persistência da arte enquanto arte radical (que, ao renegar o falso brilho de sua aparência, o colorido enganador de sua felicidade, torna-se por assim dizer mais espiritualizada) constitui, ademais, o momento de verdade

³⁵ “*Ausdruck von Kunst verhält sich mimetisch, so wie der Ausdruck von Lebendigen der des Schmerzes ist. Die Züge des Ausdruck, die den Kunstwerken eingegraben sind, wenn sie nicht stumpf sein sollen, sind Demarkationslinien gegen den Schein*”. Impossível deixar de notar como reverbera nessa sentença a célebre frase de Walter Benjamin cunhada muitos anos antes em seu *Origem do Drama Barroco Alemão*: “Quanto maior a significação, tanto maior a inclinação à morte, porque é a morte que enterra mais profundamente a incisiva linha de demarcação entre *physis* e significação” [“*Soviel Bedeutung, soviel Todverfallenheit, weil am tiefsten der Tod die zackige Demarkationslinie zwischen Physis und Bedeutung eingräbt*”] (BENJAMIN, Walter. *Gesammelt Schriften*, Suhrkamp, Frankfurt, vol. I-1, 1974, p. 343). O sublinhado é meu. Significativamente, a frase de Benjamin compõe uma das citações feitas por Adorno em seu escrito de juventude “*Die Idee der Naturgeschichte*” (cf. GS 1, p. 359; AF, p. 124). Ademais, esta expressão lograda por uma linguagem mimética “apegada ao silêncio”, nas palavras de Adorno, expressão que é, ao mesmo tempo, emudecer da expressão brilhante e satisfeita consigo mesma (mera comunicação), guarda inegável correspondência com a noção benjaminiana do sublime “inexpressivo” [“*Ausdruckslose*”]. Com efeito, o sublime se consoma, para Benjamin, como intervenção da sombra da morte no brilho da beleza, quer dizer, quebra do encanto da aparência de vida, mediante a qual se esboroa o caráter aparente da expressão. Vale notar que tal negatividade exercida pelo sublime assume, assim, um caráter de forma alguma compartilhado por Kant, para quem o caráter sublime do verdadeiro se prende apenas ao fato de que este se apresenta como algo inapreensível, algo que se põe para além de nossas faculdades de conhecimento e representação. Ora, para Benjamin, o sublime encerra um caráter letal: aquilo que se põe para além de toda expressão surge, para ele, da intervenção da morte no domínio da aparência, desvanecimento do que resplandece belo e cheio de vida. A mortificação, este enrijecimento do que aparece como estremecimento vital, é, para ele, o paradigma por excelência da violência exercida pelo sublime (ver, a respeito, Menninghaus, W., “*Das Ausdruckslose: Walter Benjamins Kritik des Schönen durch das Erhabene*”, pp. 36-40). Sobre a noção adorniana do carente de expressão [“*Ausdruckslose*”] e sobre o quanto esta noção denota influência de Walter Benjamin, ver ainda: ZENK, Martin. *Kunst als begriffslose Erkenntnis: Zum Kunstbegriff der ästhetischen Theorie Theodor W. Adornos*, Munique, 1977.

da estética hegeliana: “A filosofia da história da estética de Hegel, que institui a arte romântica como fase terminal da arte, é ainda confirmada pela arte anti-romântica, porquanto só esta, pelo seu negrume [*schwärze*] é capaz de sobrepujar o mundo desencantado, quebrar o encantamento que ele exerce graças à pujança de seu caráter fenomenal, o caráter fetichista da mercadoria” (GS 7, p. 93; TE, p. 74).

É o que desenha a situação paradoxal da nova arte para Adorno. Em nome da expressão mais autêntica e conseqüente, ela elege o elemento discursivo e significativo da linguagem como seu adversário: “Em virtude de seu caráter ambíguo, a linguagem é o constituinte da arte e o seu inimigo mortal. [...] A verdadeira linguagem da arte é muda, sem palavras; o seu momento de silêncio tem prioridade sobre o momento significativo”³⁶ (GS 7, p. 171; TE, p. 132). Mais ainda, escreve Adorno que o momento da perda da linguagem é precisa e propriamente o que se chama expressão. Não é nas suas palavras, nem na sua fala, que se encontra a expressão das obras de arte, mas no seu olhar: “a expressão é o olhar das obras de arte”³⁷ (GS 7, p. 172; TE, p. 132). No anseio de exprimir o que permanece inexpressivo nas suas palavras, o que se escamoteia no caráter comunicativo da linguagem, ela se esforça por uma linguagem que, abandonando sua eloqüência de discurso significativa ao silêncio, seria capaz de se abrir à visão da feição expressiva e dolente do objeto: “Os vasos etruscos de Villa Giulia são eloqüentes no mais alto grau e incomensuráveis com toda linguagem comunicativa” (GS 7, p. 171; TE, p. 132). A expressão ocorre aí, no momento em que a arte logra captar o olhar de seu objeto, mais do que falar por seu intermédio: “a expressão é o olhar das obras de arte”.

Evidentemente, a arte pode almejar alcançar a expressão de um objeto qualquer, recorrendo para tanto a essa espécie de linguagem antes mimética que significativa, linguagem sem palavras que, entregando-se à própria coisa, busca apanhar a expressão de seu olhar. Mas por que, entre tantos outros objetos, Adorno refere-se expressamente aqui a esses objetos singulares, os vasos etruscos de Villa Giulia, como sendo eloqüentes no mais alto grau? Na mesma passagem, faz ele ainda menção ao apelo expressivo exercido pela imagem de

³⁶ “Die wahre Sprache der Kunst ist sprachlos, ihr sprachloses Moment hat der Vorrang vor dem signifikativen der Dichtung” (GS 7, p. 171; TE, p. 132). Como “*sprachlos*” é termo que assume amiúde a conotação de um ficar sem fala por espanto ou admiração, talvez pudéssemos fornecer a seguinte tradução, pouco mais livre, da frase mencionada: “Seria o caso de dizer que a verdadeira linguagem da arte é a que perde a fala no assombro”. Evidentemente, tal expressão que perde a fala no assombro remete ao calafrio estético, esta reação que define o autêntico comportamento estético para Adorno, como já assinalamos.

³⁷ “Ausdruck ist der Blick der Kunstwerke”.

um rinoceronte: “Assim um rinoceronte, animal mudo, parece dizer: eu sou um rinoceronte”. Ora, vasos etruscos e rinocerontes são, inegavelmente, objetos que nos provocam uma estranheza algo incômoda, relacionada sem dúvida a sua singularidade extrema, absolutamente fora do comum. E não é esta estranheza irredutível do objeto, seja ele qual for, que a obra de arte autêntica logra trazer à tona graças ao abandono mimético da linguagem? Nela, o objeto reaparece estranho, como que em si mesmo, e nossa linguagem comum (significativa, comunicativa) revela-se insuficiente para exprimi-lo em sua radical alteridade. Com efeito, o objeto se nos afigura, então, carente de expressão no mais alto grau. Vasos etruscos e rinocerontes são, destarte, objetos especialmente eloqüentes desse estremecimento que o sujeito experimenta quando ocorre de momentaneamente se abrir ao outro, deixando-se tocar pela estranheza do outro. Ele perde, então, seu eu e sua linguagem. Ou melhor, sua linguagem significativa, doadora de sentido ao mundo, abandona-o em proveito da expressão de algo incomensurável com ele mesmo. E esta visão do outro insuspeito, que aparece como que existindo em si mesmo, tanto mais o abala, tanto mais o comove - eis o estremecimento, a que já nos referimos, da autêntica experiência estética para Adorno - quanto mais este outro lembra sua própria imagem, que ele queria esquecida: a criatura bruta e primitiva que nele ainda subsiste (semelhante a um rinoceronte), assim como sua história rude e grotesca (bem expressa na imagem dos vasos etruscos).

Um pranto feito pedra

Se o horror inominável de Auschwitz – e por Auschwitz devemos entender toda barbárie da história que ele estampa na face de nossa civilização – proclama desde então, de forma irrevogável, a sentença que acusa o esclarecimento de recair no mito, então talvez nenhum outro mito seja mais eloqüente desta recaída do que o mito de Níobe. Níobe, aquela que, por sua vanglória, por seu orgulho desmedido, foi castigada pelos deuses com a perda sucessiva de seus sete filhos e de suas sete filhas; Níobe, aquela que, embrutecida pela atrocidade do sofrimento infligido, petrificada pela dor excessiva, viu-se metamorfoseada em rocha por divina compaixão: “Ela tornou-se pedra até as entranhas. Ali, imobilizada no alto de um monte, goteja água, e até hoje escorrem lágrimas do mármore” (Ovidio, *As Metamorfoses*, livro VI). Níobe tornou-se assim imagem da dor levada ao paroxismo, justamente por isto impossibilitada de se exprimir. Em seus *Ensaio*s, Montaigne relata-nos a história de Psamético, rei do Egito que, tendo perdido a guerra contra os Persas, manteve-se impassível quando viu a própria filha feita escrava, e continuou imperturbável quando soube que conduziam seu filho para a morte, mas que se pôs a golpear a cabeça com extrema aflição quando, a seguir, viu um criado seu sendo levado à tortura. A singularidade de seu comportamento é justamente a que se torna sensível no

mito de Niobe: “É que só esta última tristeza é susceptível de se exprimir por lágrimas; a dor sofrida nos dois primeiros casos está além de qualquer expressão” (*Ensaio*, “Da tristeza”, p. 11).

Sem dúvida, é sob uma paralisia desta ordem que se inscrevem as declarações de Adorno sobre a possibilidade de toda cultura após Auschwitz, nela incluindo até mesmo as declarações condenatórias do gênero – pois “quem pode dizer até que ponto arde, arde bem pouco”. Se a história de nossa civilização não se vê tomada de estupor ante Auschwitz, se sua cultura não emudece inopinadamente, petrificada pela dor, então o espírito desta cultura não vale nada, não é senão lixo. Por sua própria tristeza, de natureza decaída, ela deveria se ver compelida ao silêncio. Como escreve Benjamin: “Por ser muda, a natureza decaída é triste. Mais a inversão desta frase vai mais fundo na essência da alegoria: é a sua tristeza que a torna muda. Em todo luto existe uma tendência à mudez, que é infinitamente mais que a incapacidade ou a relutância de comunicar-se. O enlutado sente-se inteiramente conhecido pelo incognoscível” (*Drama Barroco Alemão*, pp. 247-8).

Mas gostaria de voltar a me perguntar pelo significado deste emudecimento que se impõe à cultura após Auschwitz, ou melhor, de me perguntar o quanto não é em si mesmo eloqüente este emudecimento, cujo apelo deve ser antes sentido que obedecido. Ou, por outras, de voltar a me perguntar o quanto ele remete, não ao mutismo puro e simples, mas sim a uma forma de expressão apegada ao silêncio, capaz de tomar parte no que é sombrio e obscuro e avizinhar-se da linguagem das coisas mortas. No abandono de sua linguagem ao quedo mutismo da imagem, essa arte radical como que executa em si mesma a recaída no mítico que teve lugar na história. Seja dito de passagem, porém, que também aqui, à semelhança do que ocorre com a reapropriação de seu caráter mortal, esta arte radical tão-somente promove o recrudescimento de um momento constitutivo que é seu: “A contextura das obras de arte, seu caráter acabado e inconsútil, como que jazendo em si mesmo, é imitação do silêncio, a partir do qual somente a natureza fala. [...] Se a linguagem da natureza é muda, então a arte anseia dar voz ao que é mudo”³⁸. Assim é que, no recrudescimento desta sua contextura, ela se faz pedra à semelhança de seu objeto, assimilando-se em suprema contrição à rigidez mítica. Ela a incorpora, na esperança de poder conjurá-la. Seu anseio maior, talvez jamais atendido, é poder dar a ver, neste fio d’água que escorre eternamente de seu rochedo, as lágrimas de um pranto que, de tão agudo, se fez seco e inaudível. É poder dar a ver, nesta pedra imóvel e silenciosa, a silhueta de um ser curvado em seu desespero. Chorando um choro

³⁸ “*Das Lückenlose, Gefügte, in sich Ruhende der Kunstwerke ist Nachbild des Schweigens, aus welchen allein Natur redet*” (GS 7, p. 115; TE, p. 91). “*Ist die Sprache der Natur stumm, so trachtet Kunst das Stumme zum Sprechen zu bringen*” (GS 7, p. 121; TE, p. 95).

sem lágrimas e de dentes cerrados, ela anseia poder contemplar a insuportável carga de sofrimento que estancou em nós, sedimentou-se como pedra e nos fez duros como pedra. Reapropriando-se da terminologia kantiana, Adorno designa como sendo o mal radical o processo de racionalização que se impõe sobre toda terra e até mesmo ao céu. Ora, não é o mal radical uma só coisa com a dominação total incapaz de perceber-se como tal? Não é uma só coisa com esta sorte de embrutecimento, de tornar-se duro como pedra, ante a dor mais íntima e profunda, e justamente por causa dela? Toda reificação não é um esquecimento?

É pelo salto na imagem mítica que a palavra busca recuperar o que lhe escapa quando a emoção e a dor, ultrapassando o limite do suportável, leva o ser à perda de si mesmo, consumando esta metamorfose que também atende pelo nome de alienação. Pois a emoção que, longe de se achar para além das palavras, exige naturalmente a passagem imediata à palavra, põe-se contudo para além de toda expressão discursiva quando atinge os extremos da alegria e da tristeza, do prazer e da dor. Ela como que escapa aos homens, exigindo uma outra espécie de linguagem capaz de dizer este inumano da emoção. O que não alcança expressão pela palavra do *logos* se oferece, contudo, à imagem mítica, imagem por excelência do que se viu transmutado pelo pranto e pela dor em algo da ordem da rigidez mítica³⁹.

Coisa paradoxal, a expressão artística após Auschwitz vê-se mais do que nunca apegada ao silenciar. No intuito de ser plenamente expressiva e dar a ver, sob as crostas dos seres empedernidos, o semblante plangente das coisas, a dor muda do reificado, restaria à arte após Auschwitz o silêncio de um choro sem lágrimas e de dentes cerrados: “A arte autêntica conhece a expressão do inexpressivo, o choro a que faltam as lágrimas” (*GS* 7, p. 179; *TE*, p. 138). Mas

³⁹ A comoção, pois, tanto pode se mostrar prisioneira da aparência de reconciliação, como apontar para a libertação dessa aparência. Walter Benjamin, ele também, trata desta ambigüidade relativa à comoção perante o belo artístico. A emoção ordinária é a que se experimenta ante a beleza enquanto falso semblante da reconciliação; é a que se encanta com o brilho fátuo da aparência e se contenta consigo mesma. Não é certamente esta espécie menor de comoção a almejada por Benjamin, mas sim a extrema comoção, assemelhada ao estupor, cujo conteúdo objetivo aponta para o sublime: aquela que nos faz estremecer e nos petrifica de assombro no instante fulminante em que se extingue o brilho da beleza e se arruína a bela aparência de reconciliação: “Pois a emoção é essa fase transitória em que a aparência da beleza, como falso semblante da reconciliação, brilha uma última vez, com um lampejo crepuscular extremamente doce, antes de se dissipar” (*Les Affinités electives*, p. 248). Numa imagem extremamente feliz, Benjamin escreve que a profunda comoção ensombrece a aparência da beleza do mesmo modo que as lágrimas da emoção turvam a imagem: ao inundar os olhos, elas toldam o brilho da falsa aparência - lágrimas que nos ocorrem, por exemplo, ao som da música sublime.

seria esta linguagem afinada com a linguagem muda das coisas, seria esta expressão que almeja o silêncio do inexpressivo, o silêncio puro e simples? Estaria a arte, após Auschwitz, condenada a um regresso ao silêncio absoluto?

Questão já debatida à exaustão. Ao contrário do que sustentaram não poucos comentadores, Adorno não veio jamais a renegar o valor, muito menos a necessidade do afazer artístico enquanto tal após Auschwitz. Exigindo da arte que acate o doloroso imperativo da reflexão sobre si mesma, e não que emudeça, Adorno permanece fiel, e radicalmente fiel, a um de seus pontos de vista germinais, a saber, aquele segundo o qual cabe à arte, e sobretudo à arte, satisfazer a pesada exigência que recai sobre o pensamento contemporâneo: a expressão da inconcebível carga de sofrimento que preside obscuramente a existência atual - e agora, depois de Auschwitz, mais do que nunca. Esta é, certamente, uma das grandes ironias da fortuna crítica de Adorno. Uma declaração sua evidenciaria por si só o quanto foi mal entendido, e não sem uma boa dose de má fé: “Não tenho nenhum desejo de amenizar o dito de que escrever poesia depois de Auschwitz é um ato de barbárie [...]. Mas a resposta de Enzensberger segundo a qual ‘a literatura tem que resistir a este veredito’ também permanece verdadeira [...]. Agora é virtualmente apenas na arte que o sofrimento pode ainda achar sua própria voz, seu consolo, sem ser imediatamente traído por ela. Hoje, todos os fenômenos da cultura, mesmo quando modelos de integridade, são passíveis de serem sufocados pelo cultivo do *kitsch*. Paradoxalmente, porém, é às obras de arte que restou o lastro de postular sem palavras o que foi barrado para a política” (Adorno *apud* Shoshana Felman. “Educação e crise, ou as vicissitudes do ensino”, in NESTROVSKI, A. (org.). *Catástrofe e Representação*, p. 47). Além do mais, seria preciso ter em mente que esta arte nova defendida por Adorno, que aqui designamos amiúde com o epíteto “de após Auschwitz”, se é de fato inaudita em seu radicalismo, pode muito bem ser vista como a culminância de um processo intestino à arte moderna, e, nesse sentido, pouco tem de inteiramente nova. Com efeito, ela leva ao limite mais extremo a crise da aparência e a recusa da expressão psicologizante característicos da arte moderna, essa arte por assim dizer auto-referente, que incorpora no seu próprio meio a reflexão sobre si mesma enquanto construto⁴⁰.

É certamente ocioso repeti-lo: tão descabido quanto falar num suposto interdito imposto à arte por Adorno a partir da *Shoah* é falar de uma suposta reconsideração posterior deste interdito. A este respeito, lembra-se amiúde da frase: “A dor perene tem tanto direito à expressão como o torturado ao grito; por isso, pode ter sido errado afirmar que não se pode escrever mais nenhum poema após Auschwitz”. Mas seria legítimo perguntar-se se o próprio Adorno

⁴⁰ Ver, entre tantos outros, o estudo de Modesto Carone, *A Poética do Silêncio*, notadamente o quarto capítulo.

algum dia afirmou algo semelhante. Sua famigerada sentença, desde que bem entendida nos termos de uma crítica da cultura, jamais renegou a cultura *in totum*, tampouco condenou a arte ao silêncio. Daí que leiamos em sua *Dialética Negativa*: “Quem defende a manutenção da cultura, radicalmente culpada e desmoralizada, converte-se em cúmplice; quem a recusa fomenta imediatamente a barbárie que a cultura se mostrou ser. Nem mesmo o silenciar escapa deste círculo: ele apenas racionaliza a própria impotência subjetiva ante o estado da verdade objetiva, rebaixando-a mais uma vez a uma mentira” (GS 6, p. 360; DN, p. 367). Crítica da cultura desde sempre, sua acusação dirige-se a uma cultura incapaz de atender a suas promessas, uma cultura embotada que, ao invés de dar voz à dor surda da existência, tende a soar como música transfiguradora do sofrimentos humanos, música no ouvido dos SS destinada a acobertar os gritos de suas vítimas. Uma cultura cuja lírica, doce e melodiosa, tende a escamotear com sublime perfídia a crueza da morte anônima. Nesse sentido, não é certamente por acaso que, dentre os gêneros artísticos de uma cultura embotada, Adorno tenha escolhido endereçar seu “veredicto” especialmente à lírica, fazendo recair sua sentença mais dura e pesadamente sobre o gênero literário, que é aquele cuja forma expressiva mais se avizinha da linguagem discursiva ou conceitual. O gênero musical, em contrapartida, desponta como aquele a que menos se aplicaria a sentença adormiana, e isso em virtude de seu caráter expressivo não conceitual, mais afinado àquela linguagem sem palavras requerida pela nova arte. Adorno ele mesmo corrobora esta apreciação ao término da citação que fizemos há pouco: “A verdadeira linguagem da arte é sem palavras; seu momento averbal tem primazia sobre o momento significativo do poema, *momento esse que não se encontra totalmente ausente na música*”⁴¹ (GS 7, p. 171; TE, p. 132. O sublinhado é meu).

Mas é certo. Depois de Auschwitz, a arte desconfia mais do que nunca de sua linguagem. Sob a opressão de um pesado silêncio, em que intervém o inominável, interrompe-se o fio da comunicação fluente e ligeira, e sua linguagem se quebra. Sua facúndia autoconfiante agora tartamudeia. É nesta espécie de linguagem partida e destoante que ela então se expressa. Mais do que constrangida a emudecer absolutamente, ela agora se vê obrigada a nomear através do silêncio o inominável. Mais que mera reação de paralisia perante o horror extremo, seu silenciar responde ao anseio de expressão do horror extremo. Voltando-se contra si mesma, numa espécie de paroxismo expressivo, ela anseia anular a si mesma em nome da expressão da coisa. Assim entende ela manifestar solidariedade para com a dor do reificado, na esperança de franquear-lhe a expressão. Como se compreende, tal expressão contrasta vivamente com a

⁴¹ “Die wahre Sprache der Kunst ist sprachlos, ihr sprachloses Moment hat den Vorrang vor dem signifikativen der Dichtung, das auch der Musik nicht ganz abgeht”.

comunicação ordinária, este palavrório encobridor do que permanece sem voz. É só deste modo que a arte pode ser íntegra para Adorno: quando não entra no jogo da comunicação. Mais apropriado seria então afirmar que, para Adorno, a arte vê-se constrangida, sobretudo após Auschwitz, não ao silêncio, mas a buscar tornar-se outra vez verdadeiramente expressiva, com sua palavra à imagem do silêncio que cai sobre o inominável⁴².

O testemunho impossível

Num ensaio de 1962, *Engagement*, Adorno alude ao aspecto algo insolente e constrangedor a que não escapa a cantata dramática de Schönberg “O Judeu de Varsóvia”, composta em homenagem à memória dos mortos da *Shoah*. E não apenas esta cantata, mas toda obra de arte, todo testemunho, toda imagem que se faça da *Shoah* assume inapelavelmente o mesmo aspecto, ainda quando motivados pela necessidade imperiosa de fazer com que a experiência do sofrimento alcance a expressão e atinja a consciência histórica.

Algo reivindica aqui sua primazia absoluta sobre as formas de representação de todo gênero, artístico ou conceitual. Algo por isto mesmo irrepresentável e indizível em última instância, cujo apelo faz pesar um interdito sobre o testemunho. O silêncio discursivo, que aqui se impõe, é da mesma natureza daquele que cai sobre a narrativa da *Odisséia* quando da execução do pastor de cabras Melântio - a que já nos referimos anteriormente. A menor desenvoltura neste caso parece suspeita, a menor eloquência, leviana e frívola. Ante a profundidade abissal da dor, toda e qualquer imagem se afigura superficial, ainda mais quando se quer expressiva. Ostentando um *penchant* indeclinável pela transfiguração - embelezando, edulcorando, justificando algo inconcebível em sua crueza, inominável em sua crueldade -, toda figuração espiritual mostra-se aqui, mais do que em qualquer outro lugar, blasfema e sacrílega. É a própria cultura, enquanto esfera que se afirma autônoma e sublime ante a baixeza da história, que se põe assim em questão, e de forma radical. Mesmo quando

⁴² Ao verso de Paul Celan “*ein Wort nach dem Bilde des Schweigens*” [“uma palavra à imagem do silêncio”], bem poderíamos justapor outro, também seu: “*Ein Wort, du weißt: eine Leiche*” [“uma palavra, e já sabes: um cadáver”]. Ambos de *Von Schwelle zu Schwelle* (p. 16 e p. 49, respectivamente). Poucos são os comentários da *Teoria Estética* adorniana que atinam com seu espinho na carne mais dolorido. Mesmo os mais bem intencionados não raro recaem numa espécie de esteticismo ao atribuir a negatividade exercida pela obra de arte exclusivamente a seu próprio *medium*. Menospreza-se assim o entrelaçamento, vital para toda obra de arte sobretudo depois de Auschwitz, que se dá entre expressão, dor e morte, assim como a negatividade daí decorrente. Isto me parece emblemático na interpretação de Christoph Menke, que discuto no apêndice *A arte mais além de Auschwitz*, na tentativa de fazer justiça à dolorida negatividade desta teoria estética.

intenta medir-se com o mais extremo, ela não deixa de soar como a música de acompanhamento com que os SS apreciavam cobrir o grito de suas vítimas (cf. *GS* 6, p. 358; *DN*, p. 365).

Assim, é fundamentalmente de ordem moral esta condenação que pesa sobre as formas de testemunho. Mas esta condenação encerra também uma transgressão de ordem lógica, a implicar, se se quiser, uma contradição performativa. Na isenção a que se arroga a si mesma, na qualidade de testemunho, precisamente aí ela se mostra comprometida. Na desenvoltura manifesta com que se autoriza retratar o horror, trai sua participação inalienável no horror. A mera possibilidade de se constituir como testemunho faz recair sobre ele a suspeição de falso testemunho. Isto gostaria de acompanhar mais de perto nos relatos de Primo Levi, demorando-me sobre eles mais talvez do que seria desejado.

Porque a exigência paradoxal do testemunho sobre a *Shoah*⁴³, esta exigência impossível de se cumprir, comprometida até a medula dos ossos, se quisermos, é algo sobre o que se volta o próprio testemunho de Primo Levi. Ele não pode, é certo, resistir a este apelo imperioso da palavra, a esta necessidade vital de dar voz à dor sem nome que não só presenciara como também experimentara. Uma das passagens a meu ver das mais pungentes e cruciante de seu relato é a que nos fala de um menininho de seus três anos que conheceu no *Lager*. Era o mais inerte dentre todos, escreve ele, o mais inocente, cuja presença obsessiva, contudo, ninguém conseguia evitar, tal sua força mortal de afirmação (e de acusação, podemos acrescentar): “Estava paralisado da cintura para baixo, e tinha as pernas atrofiadas, tão adelgaçadas como gravetos; mas os seus olhos, perdidos no rosto pálido e triangular, dardejavam terrivelmente vivos, cheios de busca de asserção, de vontade de libertar-se, de romper a tumba do mutismo. As palavras que lhe faltavam, que ninguém se preocupava em ensinar-lhe, a necessidade da palavra, tudo isso comprimia seu olhar com urgência explosiva: era um olhar ao mesmo tempo selvagem e humano, aliás maduro e judicante, que ninguém podia suportar, tão carregado de força e tormento” (*A Trégua*, pp. 28-9). E mesmo as palavras humanas - seria justo dizer - caso lhe tivesse sido dado falar, não teriam sido capazes da eloquência tamanha com que se exprimia aquele seu olhar. Levi conta-nos ainda que, de quando em quando, ele proferia um som, sempre o mesmo som, talvez uma palavra articulada, quiçá mesmo seu nome, que permaneceu contudo secreto para sempre. Porque Hurbinek, o que não sabia falar nem tinha nome, foi assim chamado pelos prisioneiros, que, com as sílabas daquele nome curioso, interpretavam a seu modo a voz inarticulada que o pequeno emitia de quando em quando. “Hurbinek, que tinha três anos e que nascera talvez em Auschwitz e que não vira jamais uma árvore; Hurbinek,

⁴³ Ver, a respeito, o artigo de Jeanne Marie Gagnebin, “Depois de Auschwitz”, pp. 107-9.

que combatera como um homem, até o último suspiro, para conquistar o ingresso no mundo dos homens, do qual uma força bestial o expulsou; Hurbinek, o que não tinha nome, cujo minúsculo antebraço fora marcado mesmo assim pela tatuagem de Auschwitz; Hurbinek morreu nos primeiros dias de março de 1945, liberto mas não redimido. Nada resta dele: seu testemunho se dá pelas minhas palavras” (*A Tréqua*, p. 31). O apelo de seu nome, deste nome, Hurbinek, não cala nunca, tão pungente quanto indecifrável, tão enigmático aliás quando Odradek e a culpa inconcebível que carrega⁴⁴. Quase se poderia dizer que não é o seu testemunho, de sobrevivente, que Levi se sente compelido a nos legar, e nos intenta legar, mas o de Hurbinek e de tantos outros que como ele sucumbiram anônimos: “Nada resta deles; seu testemunho se dá pelas minhas palavras”.

Sim, Levi não pode resistir a este apelo imperioso da palavra, a esta necessidade vital de dar voz à dor sem nome que vivenciara. Mas, na pele do sobrevivente, pergunta a si mesmo o que lhe daria o direito de fazê-lo - e esta condição de legitimidade do próprio relato, que a ela não se furta, instila no corpo de seu testemunho a dúvida mais angustiante. Monstruoso, escreve-nos ele, é justificar sua sobrevivência pelo imperativo do testemunho. De certo modo, a mera sobrevivência macula indelevelmente o próprio relato, e justamente quando este é dos mais lúcidos e íntegros. Não lhe escapa a dolorosa suspeita de que aquele que testemunha talvez não merecesse ter sobrevivido para testemunhar, ou melhor, talvez não fosse aquele que merecesse testemunhar precisamente porque sobrevivente: o autêntico testemunho só poderia partir dos que sucumbiram, e sucumbiram por sua bondade irrestrita, por sua entrega compassiva por tantos outros que assim puderam sobreviver, ou mesmo por pura falta de astúcia em prol de si mesmo: “Você tem vergonha porque está vivo no lugar de um outro? E, particularmente, de um homem mais

⁴⁴ Sua decifração é decifração de um mundo desfigurado pela injustiça e pelo tormento, que se quer esquecido: “Em Kafka, Odradek é o mais estranho bastardo gerado pelo mundo pré-histórico com seu acasalamento com a culpa. [...] Odradek é o aspecto assumido pelas coisas em estado de esquecimento. Elas são deformadas” (BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas I*, p. 158 - do ensaio “Franz Kafka: a propósito do décimo aniversário de sua morte”). Tal a decifração do mundo que se condensa na exigência da palavra, transmutando-se, por fim, em obra. Também Hölderlin, alienado numa torre, aos cuidados do marceneiro Zimmer, balbuciava repetidamente uma palavra. Quando seus versos chocaram-se definitivamente com o indizível, condensando-se no enigma indecifrável de uma só palavra, alheio como pedra. Não deixou de compor, seu desvario de 40 anos não o reduziu ao silêncio, o silêncio que sua poesia – esta sua loucura por excelência – exigia imperiosamente. Entre os versos que então escorreram de sua pena, este, que transcrevo em prosa: “Um signo insignificante e indolor, eis o que somos, e mal perdemos a palavra para o que nos é alheio”.

generoso, mais sensível, mais sábio, mais útil, mais digno de viver? É impossível evitar isso. [...] É só uma suposição, ou, antes, a sombra de uma suspeita, a de que cada qual seja o Caim de seu irmão e cada um de nós [sobreviventes] tenha defraudado o seu próximo, vivendo em lugar dele. É uma suposição, mas corrói; penetrou profundamente como um carcoma; de fora não se vê, mas corrói e grita” (*Os Afogados e os Sobreviventes*, p. 46). Lembro o quanto pareceu perversa a Levi a opinião de um velho amigo que lhe veio visitar, logo de seu retorno do campo de concentração. Para este amigo, o sobrevivente devia ser visto como um eleito pela Providência, talvez porque, como era o seu caso, escrevesse, e, escrevendo pudesse testemunhar: “Essa opinião me pareceu monstruosa. Doeu-me como quando se toca um nervo exposto, reavivando a dúvida que acabei de expor: poderia estar vivo no lugar de um outro; poderia ter defraudado, ou seja, matado efetivamente. Os ‘salvos’ do *Lager* não eram os melhores, os predestinados ao bem, os portadores de uma mensagem: tudo o que eu tinha visto e vivido demonstrava o exato contrário. Sobreviviam de preferência os piores, os egoístas, os violentos, os insensíveis, os colaboradores da ‘zona cinzenta’, os delatores. [...] Sobreviviam os piores, isto é, os mais adaptados; os melhores, todos, morreram” (*Os Afogados e os Sobreviventes*, pp. 46-7). E, no entanto, são somente estes, os que sucumbiram, as autênticas testemunhas. Somente eles, e nenhum outro em seu lugar, poderiam nos legar o verdadeiro depoimento, caso um dia ele pudesse vir a ser ouvido. Este o curto-circuito do discurso-testemunho, que não pode calar, que não pode deixar de emprestar sua voz à dor muda e ao sofrimento anônimo, mas que, ao mesmo tempo, percebe o solo fugindo sob seus pés. Ele experimenta vertigem e mal-estar não apenas pela flagrante impotência de seu depoimento para expressar o sem sentido da dor dos que não sobreviveram, mas sobretudo pelo pavoroso pressentimento de que ele somente se faça - sumo horror - às custas dos que sucumbiram: “Repito, não somos nós, os sobreviventes, as autênticas testemunhas [...]. Nós, sobreviventes, somos uma minoria anômala, além de exígua: somos aqueles que por prevaricação, habilidade ou sorte não tocamos o fundo. Quem o fez, quem fitou a Górgona, não voltou para contar, ou voltou mudo; mas são eles, os que sucumbiram, são eles as testemunhas íntegras, cujo depoimento teria significado geral” (Idem, p. 47). Os que tocaram o fundo: esta multidão anônima de escravos inermes, famélicos, cinzentos e cabisbaixos, ingenuamente bons, aniquilados pela astúcia individualista da luta pela sobrevivência. A minoria que não sucumbiu contou certamente com a sorte, mas não apenas com ela: foram eles os mais fortes, os mais aptos, os mais espertos. Qual poderia então ser o valor de seu depoimento? A pergunta consome e lacera todo seu relato. Como consome toda cultura esclarecida depois de Auschwitz.

APENSO
A ARTE MAIS ALÉM DE AUSCHWITZ

*Qui n'a qu'un moment à vivre
N'a plus rien à dissimuler.*
Quinault

Antes de mais nada, seria preciso dizer que a interpretação da teoria estética de Theodor W. Adorno presente em *Die Souveränität der Kunst*⁴⁵ é sem dúvida preciosa sob um aspecto: pelo esclarecimento que nos proporciona quanto aos limites da crítica habermasiana endereçada àquela teoria estética. Crítica esta que, como é notório, não se restringe à obra adorniana, mas se estende aos autores do “discurso filosófico da modernidade”, integrantes de uma tradição que vai de Nietzsche a Adorno. Para ir direto ao ponto central da argumentação de Menke, bastaria dizer que, pare ele, Adorno concede à arte um papel proeminente em relação à razão (dos discursos não estéticos) não porque, como pretende Habermas, a arte apareça como um “*au-delà*” portador da solução das aporias da razão moderna, mas, ao contrário, porque somente ela, a arte, é capaz de fazer a razão se defrontar com problemas mal resolvidos, os quais passariam despercebidos não fosse por ela. Não se sustentaria, assim, o juízo de Habermas que associa Adorno a uma tradição romântica de resolução estética das aporias da razão. Sua teoria estética é autenticamente moderna na medida em que reconhece ser a negatividade absoluta (de feitio romântico) outorgada à experiência estética como um perigo a ser evitado, e um perigo para o jogo efetivo de interação das distintas esferas de autonomia da razão.

Se a arte é, para os românticos em geral, uma instância transracional na qual problemas prévios de domínios não estéticos encontram solução, para Adorno, muito diversamente, ela aparece como um catalisador de problemas que, sem ela, não poderiam vir à tona e sequer ser pensados: “Se nos livramos da influência da estética romântica, compreendemos que o caráter aporético da

⁴⁵ MENKE, Christoph. *Die Souveränität der Kunst*. Athenäum Verlag, 1988. Valemos aqui, para as citações, da tradução francesa desta obra: *La souveraineté de l'art: L'expérience esthétique après Adorno & Derrida*.

razão não é anterior à experiência estética, e que sequer podemos formulá-lo sem pressupor esta última: é a experiência estética da negatividade, realizada de forma soberana, que revela uma aporia interna, insolúvel, em nossos discursos eficazes” (*La souveraineté de l'art*, p. 286). Assim, a dimensão aporética que Adorno descobre atuante em nossos discursos e práticas racionais não poderia vir à luz senão através da negatividade estética. Em Derrida, sim, Menke acredita poder diagnosticar uma forma invertida de romantismo, a saber, no modo como aplica ao domínio extra-estético a experiência soberana da negatividade estética: “O programa de Derrida constitui, contudo, um *retorno* do romantismo pelo fato de caracterizar a experiência estética, tornada a instância de um conhecimento exclusivo, como o meio não mais de reconciliação, mas de um adiamento indefinido, ou de uma negação irreduzível” (*Idem*, p. 287-8). Tal como os românticos, Derrida sobrecarregaria a arte de pretensões desmesuradas.

Quando Adorno concede à experiência estética um estatuto privilegiado, evita torná-la absoluta, de modo a sustentar a tensão preexistente entre ela e as demais dimensões autonomizadas das razão. De sorte que Menke não compartilha o juízo de Habermas segundo o qual o estatuto adorniano da arte significaria um retorno a um estado de indiferenciação das esferas de autonomia da razão, no qual os âmbitos da verdade, da moral e da arte comporiam um só todo; muito pelo contrário, ele encerraria um projeto que poderia concorrer perfeitamente com o de Habermas na proposta de correlação (ou integração?) daquelas distintas esferas de autonomia.

Mas se assim é, perguntamo-nos então em que diferiria o projeto habermasiano daquele professado pela obra adorniana desde que bem entendida, ou melhor, o que exatamente desagradaria Habermas na teoria estética de Adorno? A resposta de Menke não se faz esperar: “Mas nós vimos a que preço se paga esta idéia de uma reintegração da experiência estética; é, com efeito, o mesmo programa que a estética hermenêutica já defendia, tão enfaticamente, contra o esteticismo e sua insistência sobre o caráter inassimilável da experiência estética: ‘reconhecer’ deste modo a arte é reduzir a experiência estética, segundo uma ‘heteronomia latente’, a um ato de compreensão por identificação, que não mais se encontra em oposição com os discursos não estéticos, mas que lhes corresponde e lhes completa. Ora, se toda reintegração no quadro do mundo vivido priva necessariamente a experiência estética de seu conteúdo negativo, é que a autonomia e o reconhecimento não se deixam combinar como prometido” (*Idem*, p. 291). Em duas palavras, aquilo que então desagrada a Habermas não é senão o reconhecimento da legítima autonomia da arte e da efetiva negatividade que dela decorre para a teoria.

Muito embora esta interpretação, que nos oferece Menke, da teoria estética de Adorno pareça-me justa no que tange ao lugar ocupado pela arte no discurso

filosófico da modernidade, penso que seria preciso questionar o que se me afigura o calcanhar de Aquiles de sua leitura, qual seja, o da desqualificação, face à negatividade da experiência estética, da experiência da morte e da loucura como variantes não-estéticas da negatividade total. Ao que me parece, Menke acaba por conceder à experiência estética uma negatividade num certo sentido autárquica, o que faz com que sua análise recaia numa espécie de esteticismo. Se, como gosta de dizer Menke, a negatividade estética representa um problema incontornável e até mesmo uma ameaça permanente para toda sorte de razão discursiva (discurso racional) – com o que muito me apraz concordar enfaticamente –, não se pode ignorar, por outro lado, que a própria mimese artística figura um problema por si, e justamente enquanto forma acabada que se consolida como reconciliação ilusória e promessa fraudada de felicidade. Ora, é um questionamento desta natureza que leva Adorno a defender uma arte radical, austera o bastante para não se comprazer embevecida com seu próprio espaço de encantamento mágico. Mas Menke não distingue estas vanguardas tão prezadas por Adorno da arte em geral, e tampouco lhe interessa distinguir. A propósito, seria oportuno perguntar desde já: onde fica o aspecto mortal, o caráter letal que Adorno tão insistentemente acusa na aparência estética? Poderia Menke, de algum modo, admitir a afirmação de Adorno, que tanto recende a Nietzsche, segundo a qual as obras de arte vivem da morte, ou melhor, nutrem-se da morte? (cf. *GS* 7, p. 201; *TE*, p. 154). Em algum momento reconhece ele que a reconciliação encerrada na arte é a da morte e do silêncio?

Parece-me, igualmente, que Menke não reconhece como seria preciso o teor de verdade indissociável do caráter aparente da obra de arte, teor este que se expressa no real que involuntária e inopinadamente irrompe no espaço irreal da obra, sem o qual o próprio caráter enigmático da obra, antes alegórico que simbólico, refratário a toda interpretação definitiva, não teria lugar. É só porque a obra apela para um sentido oculto que se furta, a algo, portanto, que não se contenta com ela mesma, com sua matéria literal, clamando por uma interpretação jamais satisfatória, é só por isso, dizia, que ela pode perturbar e desconcertar. Certo, ela não é nem mero choque nem mera epifania, no sentido de que aquilo que nela se dá a ver simultaneamente se furta, mas daí dizer que “a própria obra é o que aparece” é trair o teor de verdade disto que nela se oculta. Epifania, sim, mas de algo que hesita em se exprimir, assombroso, medonho, que por isso não pode calar, que pede a palavra, e paradoxalmente se cala no exato momento em que logra articular um sentido. Para silenciar o por vezes prolixo discurso de Menke bastaria talvez a concisa frase de Adorno, de inegável ressonância nietzscheana, segundo a qual é mais certo que o belo tenha surgido do feio do que o contrário (cf. *GS* 7, p. 81; *TE*, p. 65). Pois sua análise faz vista grossa para o entrelaçamento, vital para toda obra de arte autêntica, que se dá entre expressão, dor e morte.

Recapitulemos brevemente as páginas deste estudo em que Menke intenta sustentar, contra Adorno, que é antes a própria experiência estética, e não a experiência da morte invocada por Adorno, que constitui a instância por excelência de negatividade total de nossos discursos, negatividade esta que, para ele, se põe como o próprio fundamento da dialética negativa. Menke julga ser preciso desbaratar aquilo que, nas suas palavras, designa como sendo “a tese adorniana segundo a qual a experiência da morte constitui um problema insuperável para nossos esquemas de interpretação do mundo e de nós mesmos” (*La souveraineté de l'art*, p. 258). Ora, a experiência da morte invocada por Adorno, notadamente em suas “Meditações sobre a metafísica” da *Dialética Negativa*, não é uma experiência empírica qualquer, mas a experiência assombrosa da morte projetada a partir da sombra hedionda de Auschwitz. E o que ela põe radicalmente em questão, como se compreende, é muito mais do que a mera “possibilidade de nossos discursos” (ou de escrever poemas depois de Auschwitz), mas de toda nossa existência. É alias estarrecedora a ligeireza com que Menke passa por cima da carga de sofrimento insuportável desta “experiência”, reduzindo-a a um evento da ordem da experiência empírica, e portanto insuficiente para precipitar nossos discursos numa crise insuperável: “Para nós que nos interessamos pela estrutura da fundação genealógica da dialética negativa, a questão não é tanto a de determinar a quais experiências empíricas Adorno se refere, mas a de saber se é possível explicar satisfatoriamente a própria idéia de uma experiência que precipitaria numa crise insuperável os discursos que se vêm com ela confrontados” (*Idem*, p. 255). Eis portanto a morte em Auschwitz, entendamos, a morte que ronda desde então a existência no mundo do poder total e totalitariamente institucionalizado, esta morte monstruosa precisamente por sua absoluta insignificância (tão banal quanto um gole d’água que se toma, um pé de couve que se corta), ei-la equiparada à “experiência de um fenômeno cuja natureza geral e inevitável é incontestável” (*Idem*, p. 256). Tendo deste modo purificado e generalizado a experiência da morte, torna-se evidentemente fácil para Menke recusar-lhe a força de negatividade capaz de colocar em questão a totalidade de nossos discursos, e não só deles: “Ao que me parece, contra a argumentação desenvolvida por Adorno nas ‘Meditações sobre a metafísica’, é preciso responder a estas questões pela negativa. Recuso a maneira pela qual Adorno funda genealogicamente as reivindicações absolutas, irrealizáveis, da metafísica tradicional sobre a experiência moderna da morte, não em razão do argumento genealógico em si mesmo, mas sim do estatuto que confere a esta experiência. O que contesto é que se faça da morte a instância de uma negatividade *total*” (*Idem*, p. 256). Segundo sua argumentação, para acompanhar-lhe um pouco mais de perto, não poderia ser exterior ao meio discursivo uma experiência cuja negatividade se pretendesse total a este meio, isto é, capaz de arruinar nossos discursos e comprometer seus resultados, capaz de, enfim, instaurar uma crise

insolúvel no seu âmbito. Para tanto, seria preciso que uma tal experiência fosse ela própria representável de forma discursiva. Ora, para Menke, a experiência estética permanece incólume ao fato bruto da morte pela simples razão de ser algo extrínseco a seu meio discursivo. Imune a este poder não-discursivo extremo, o discurso estético, este sim, ao carregar a morte no seu próprio meio, exerce soberano seu poder dissolvente sobre todas as demais modalidades discursivas: “A experiência estética da negatividade é uma negação total de todos os nossos discursos [...] porque - contrariamente à experiência da morte - ela não incide somente sobre a pertinência de nossos discursos, mas também sobre seu funcionamento eficaz” (*Idem*, p. 269). O mesmo se aplicaria, aliás, à experiência da loucura. Por não participar da ordem discursiva a qual se opõe, sua negatividade falha como falha aquela do discurso cético: “A loucura não constitui um problema para nossos discursos, visto que no exato momento em que ela se produz, ela perde o estatuto de uma experiência possível e, daí, seu poder de contestação” (*Idem*, p. 272). Penso que não seja preciso dizer mais. Para Menke, a arte esvoaça ao redor da chama da verdade determinada a não se queimar. Envolve a morte com suas palavras sem jamais perder a palavra; faz rodeios em torno dos infortúnios mais cruciantes sem perder o sorriso dos lábios. Ela não passa simplesmente ao largo da morte, ela se faz passar pela própria morte, e disso justamente extrai a negatividade inexorável que lhe outorga Menke. Para ele, a esfera da estética fecha-se sobre si mesma em sua suprema soberania, inexpugnável de fato como o castelo senhorial de Kierkegaard, onde a indiferença reinante compactua, de forma sublime, com todo insano poder de destruição e de morte. De sorte que, da distância contemplativa de sua imagem sem fundo, ficamos de fato a nos perguntar o que tanto ela teria a dizer com toda sua negatividade dismanteladora de nossos discursos.

Esta impassibilidade assim expressa ante o “fenômeno da morte”, aliás “de natureza geral e incontestável”, não é ela mesma sintomática da indiferença a que se chegou frente à vida individual? Curioso, ademais, como o discurso põe-se, para Menke, acima desta realidade dolente – e especialmente o discurso estético, por ele valorizado pela força da negatividade exercida sobre todas as demais formas de discurso não-estéticos. Não recairia no vazio esta negatividade concedida aos discursos estéticos e recusada expressamente à experiência da morte e do sofrimento? Não procuraria, esta leitura de Menke, retirar da teoria estética adorniana o espinho na carne mais dolorido, redundando assim num esteticismo inócuo quanto mais insiste em sua força de negatividade atuante frente ao domínio do conceito (discurso racional), ao mesmo tempo que alheia e soberana perante à realidade dolente?

Para não ser injusto em demasia com esta interpretação da teoria estética adorniana, seria contudo preciso ressaltar que sua análise procura ater-se ao efeito crítico-dissolvente que a dimensão estética exerce sobre as demais esferas

da cultura, evidenciando, assim, sua força de negatividade sobre elas. Assim é que Menke não concede a devida atenção à irresistível necessidade da decifração do enigma das obras, ou, por outras, ao teor de verdade apenas acessível por meio do trabalho do conceito exercido na reflexão filosófica: “Ao exigir a solução, o enigma remete para o conteúdo de verdade, só acessível mediante reflexão filosófica. Isto, e nada mais, é o que justifica a estética” (GS 7, p. 193; TE, p. 149). Mais ainda: “O seu objeto [da estética] define-se enquanto indefinível, negativamente. A arte necessita portanto da filosofia, que a interpreta, para dizer o que ela não pode dizer, conquanto só através da arte pode ser dito ao não ser dito”⁴⁶ (GS 7, p. 113; TE, p. 89). Esta é, afinal, a questão central de toda estética enquanto filosofia da arte. Julgá-la-ia Menke desprovida de pertinência ou relevância?

Atribuindo à dimensão estética uma negatividade neste sentido auto-suficiente, Menke mostra-se refratário ao tema, tão essencial à arte moderna, da participação no sombrio. Soa estranho, para ele, sustentar que a arte carregue uma espécie de culpa pelo espaço encantatório de beleza e reconciliação que lhe é próprio, e que um desejo paradoxal de expiação alimente o gosto pelo negro do luto e pelo regresso ao silêncio.

Lembremos, contra esta leitura afinal estetizante, a passagem da *Teoria Estética* em que se afirma serem as obras de arte aparições no sentido mais expressivo do termo, isto é, aparições de um outro, quando se evidencia o irreal de sua irreabilidade (cf. GS 7, p. 123; TE, p. 97). “Em toda obra de arte genuína aparece o que não existe” (*Idem*, p. 127; TE, p. 100). Trata-se de um “mais” por ela artificialmente laborado, malgrado o que dela distinto; um outro, enfim, muito embora por ela mediado (cf. GS 7, p. 122; TE, p. 95). Na secção sobre o carácter enigmático, lemos ainda: “O enigmático das obras de arte é o seu estar separado. Se a transcendência nela estivesse presente, então não seriam enigmas,

⁴⁶ “*Ihr Gegenstand bestimmt sich als unbestimmbar, negativ. Deshalb bedarf Kunst der Philosophie, die sie interpretiert, um zu sagen, was sie nicht sagen kann, während es doch nur von Kunst gesagt werden kann, indem sie es nicht sagt*”. Walter Benjamin diz algo de teor bastante semelhante a respeito do papel da crítica de arte. Mas sua posição trai uma inclinação bem maior pela mimese, vale dizer, um voto de confiança bem mais incondicional àquilo que se mostra em última instância refratário ao esclarecimento conceitual, cujo “desvelamento seria mesmo impossível”. Com efeito, considera ele que, não sendo o belo nem o véu nem o objeto velado, mas o objeto sob a forma velada, a crítica deve, antes de mais nada, reconhecê-lo enquanto tal: “No caso da beleza, é preciso dizer que o desvelamento é mesmo impossível. Tal é a idéia diretriz de toda crítica de arte. O papel da crítica não é o de levantar o véu, mas sim o de, reconhecendo-o claramente como tal, alçar-se até a verdadeira visão do belo” (BENJAMIN, W. “*Les Affinités électives*” de Goethe, p. 251). Visão esta capaz de fazer justiça ao “fundamento ontológico” da beleza, que é como Benjamin designa seu carácter enigmático: sua essência é tal que exige que seja aparente.

seriam mistérios” (GS 7, p. 191; TE, p. 147). Ao sortilégio da arte, a este campo de encantamento mágico do qual Menke parece incapaz de se libertar - exaltando o enigma pelo enigma que, não admitindo qualquer solução, torna-se por isso mais propriamente um mistério -, contrapõe-se justamente, para Adorno, o teor de verdade enquanto desvendar de um enigma que anseia pela redenção. Como lemos em suas “Anotações sobre Kafka”: “Ela [a obra de Kafka] não se exprime pela expressão, mas pelo repúdio à expressão, pela ruptura. É uma arte de parábolas para as quais a chave foi roubada; *e mesmo quem buscasse fazer justamente desta perda a chave seria induzido ao erro*, na medida em que confundiria a tese abstrata da obra de Kafka, o obscuro da existência, com seu teor. Cada frase reclama: ‘Interprete-me’; e nenhuma frase tolera a interpretação” (GS 10/1, p. 255; P, p. 241. O itálico é do autor).

A propósito, o conceito adorniano de expressão, tão decisivo para sua teoria estética, vê-se praticamente menoscabado por Menke. E, no entanto, é justamente a expressão que, segundo Adorno, inscreve mais profundamente nas obras a experiência não estética⁴⁷. Ora, em Menke, o caráter enigmático da obra gira em torno de si mesmo e não se abre à expressão. Aliás, em algum momento o discurso de Menke põe-se à altura de compreender a vizinhança extrema da expressividade da obra com seu silenciar? E, no entanto, a verdadeira expressão (que se reporta ao transcendente) consumada nas autênticas obras de arte encontra-se intimamente apegada a seu emudecer⁴⁸. Com efeito, a obra deve calar fundo para deixar falar um outro, ainda que isto somente graças às suas palavras; deve saber calar para que no seu silenciar possa vir a exprimir-se um outro cujo falar não se confunde com o seu, cuja voz não é a sua. Deve querer-se finita, assumir sua transitoriedade, não aspirar a durar mais que o fulgor de um fogo de artifício, o clarão de uma estrela cadente, para só assim sonhar perenizar, em lugar de si mesma, o particular e transitório, aquilo que na realidade encontra-se condenado à desapareição. É assim que toda obra de arte desaparece no seu teor de verdade: a promessa de realização da verdade que ela encerra é também a promessa de vir a livrar-se de seu invólucro de obra, desaparecendo enquanto constructo (cf. GS 7, p. 199; TE, p. 153).

O esteticismo da análise que aqui procuro denunciar já se anuncia, aliás, na tese formulada logo na abertura de seu estudo: “a verdadeira diferença estética, a diferença entre o estético e o não-estético, é a negatividade” (*La souveraineté de l'art*, p. 17). Menke faz assim residir na própria autonomia da arte seu caráter de soberana negatividade, pretendendo destarte dirimir a ambivalência insolúvel

⁴⁷ Tal qual lemos na *Teoria Estética*: “[...] der Ausdruck, durch den die nichtästhetische Erfahrung am tiefsten in die Gebilde hineinreicht” (GS 7, p. 169; TE, p. 130).

⁴⁸ Que se veja a passagem: “Vielleicht ist aller Ausdruck nächstverwandt dem Transzendierenden, so dicht am Verstummen [...]” (GS 7, p. 123; TE, p. 97).

que, segundo ele, caracteriza a experiência estética moderna, ora firmada com base em sua autonomia, ora com base em sua soberania. Como poderia a arte ser um discurso autônomo entre outros e, ao mesmo tempo, uma soberana subversão da razão de todos os discursos? Este o paradoxo configurado, sempre segundo Menke, pela “antinomia da aparência da experiência estética” adorniana, de acordo com a qual “é justamente a aparência (autônoma) da arte que constitui sua verdade (soberana)” (*Idem*, p. 11). Paradoxo que Menke julga necessário deslindar, clarificando as premissas de sua dupla determinação na tentativa de reconstruir, com vistas a sua resolução, a antinomia adorniana da estética. Mas Menke termina por fundar a negatividade da experiência estética, a soberania de seu potencial crítico, em sua própria autonomia. É esta autonomia soberana por si só, isto é, soberana em virtude de sua própria especificidade, que permite a Menke criticar as concepções românticas de soberania da arte, entre as quais inclui as teorias desconstrutivistas mais recentes. Mesmo que a desconstrução interna dos discursos não estéticos não se confunda de fato com mero irracionalismo romântico, ela trai um certo romantismo pela afirmação incondicional, no seu proceder, do potencial crítico da arte frente às demais modalidades de discurso racional – em duas palavras, pela pretensão de ultrapassar esteticamente a razão. Nas teorias desconstrutivistas, Menke acusa uma transgressão da esfera de competência que compromete o pressuposto de autonomia da experiência estética: “A arte é soberana não porque ela suprime a fronteira entre a experiência estética e os demais modos de experiência (afirmando-se como um para além da razão ou como uma decomposição da razão que se impõe de modo imediato à própria razão), mas sim porque, tendo sua validade fundada apenas sobre si mesma, ela constitui uma crise para o funcionamento de nossos discursos” (*Idem*, p. 13). Menke livra-se facilmente da recriminação de romantismo que poderia ser endereçada à soberania do domínio estético dizendo: à diferença de todos os demais domínios não-estéticos, este domínio, e só ele, é negatividade soberana em sua autonomia – assim como seu caráter aparente por si só constitui a expressão de sua verdade. Fácil ver, desde já, como aqui a esfera estética se fecha sobre si mesma e de forma auto-suficiente: a antinomia entre aparência e expressão das obras se resolve, pois, em favor do caráter inexoravelmente aparente da expressão. A expressão não seria, afinal, outra coisa senão aparência incapaz de se livrar de si mesma.

“A experiência estética libera assim uma insuperável negatividade na coisa negada, mas uma negatividade que não lhe pertence propriamente senão porquanto se faz objeto de uma experiência estética” (*Idem*, p. 42). A frase bem acusa o esteticismo em que recai o estudo de Menke ao procurar resolver a aporia entre aparência e expressão, esta aporia que, nas suas palavras, constitui a própria nervura central da teoria estética adorniana. Ele não chega a afirmar que a negatividade estética seja abstrata, isto é, não determinada na terminologia hegeliana. Mas bem reconhece que ela corre o risco de se fazer de forma não

imane a própria coisa negada. E isto porque, diferentemente do que ocorre no domínio extra-estético, no domínio estético a negatividade imane a coisa negada (que somente descobrimos pelo ato da negação), esta negatividade, sublinha Menke, “não possui nenhuma forma de existência fora da experiência estética que lhe traz à luz” (*Ibidem*). Menke entende a negatividade das obras não na forma da expressão que se desenha enquanto tentativa de compreensão – neste sentido subordinada à negatividade imane a coisa –, mas antes na forma da aparência que é a própria negação contumaz desta tentativa, entendamos, fracasso inevitável de toda tentativa de compreensão: “Pode-se falar de forma pertinente da negatividade como conceito central da estética apenas se a experiência estética é uma negação de toda tentativa de compreensão, e, particularmente, daquela que se encontra necessária e especificamente nela inscrita” (*Idem*, p. 43). O imperativo de exprimir, contra Wittgenstein, o que não se pode falar, este imperativo cuja negatividade provém de algo que não pode calar, vê-se completamente despotencializado na análise de Menke. É esta própria impossibilidade de exprimir, de atinar em definitivo com o sentido de algo que nos concerne no mais fundo, e que no entanto nos escapa, que Menke eleva à negatividade por excelência da experiência estética. Não seria isto consignar força à impotência? Ou melhor, não seria isto relegar a arte a um jogo de aparências fundado na negação última de toda tentativa de compreensão, a um jogo até mesmo frívolo em que o anseio cogente pela expressão se reduz, afinal, ao jogo inarredável e infundável da aparência estética?

Duas observações ligeiras a este respeito: 1) seria Adorno tão cioso assim, como Menke pretende nos fazer crer, desta suposta autonomia consignada aos discursos estéticos? 2) Além do mais, não teria ele, Menke, reduzido a experiência estética a uma experiência ao fim e ao cabo discursiva, fechada por sua própria autonomia a determinações extrínsecas vitais a ela, justamente aquelas que escapam a seu “modo discursivo soberano”, e cuja busca pode mesmo constituir, enquanto busca da expressão, a razão de seu vir à luz? Quando Menke afirma ser a soberana negatividade da experiência estética o fundamento da dialética negativa adorniana, não passa ele por cima do mais crucial, curto-circuitando os extremos? Pois a negatividade da dialética adorniana se deve, antes de mais nada, ao momento corporal, de prazer e de dor, que jaz esquecido em toda figuração espiritual. Sua força ela extrai, em última instância, dos vestígios sensíveis persistentes em toda forma de conhecimento racional. E se a experiência estética exerce efetivamente, enquanto experiência discursiva, alguma negatividade para a dialética negativa, é apenas na medida em que nela se reflete esta negatividade da sensibilidade segregada pelo entendimento. Seria preciso tornar a mencionar aqui aquela notável passagem da *Dialética Negativa*, tão clara e incisiva a este respeito? “Na dimensão do prazer e do desprazer imiscui-se o corporal. Toda dor e toda negatividade, motores do pensamento dialético, são a figura do físico reiteradamente mediada e muitas

vezes tornada irreconhecível. [...] A componente somática lembra o conhecimento que a dor não deve ser, que deve passar” (GS 6, pp. 202-3; DN, p. 203). O motor da dialética negativa, como Adorno o assevera, é antes esta forma elementar de contradição, a dor, esta dor que teima em ser dissuadida pelas formas discursivas não-estéticas da identidade, e cuja expressão se inscreve nas obras de arte como linha de demarcação contra seu caráter aparente. Que as obras devam desaparecer juntamente com a miséria do mundo, é algo que deixa de fazer sentido para esta interpretação.

*

Se a interpretação de Christoph Menke forneceu-me até aqui ensejo para assinalar o cunho estetizante que não raro assumem os comentários da teoria estética adorniana, gostaria agora de servir-me de uma outra interpretação para acusar o equívoco oposto, qual seja, a apreciação, de pendor numinoso, segundo a qual obra de arte aparece como revelação do Absoluto. Refiro-me especificamente à exposição de Peter Steinacker, presente no seu artigo “*Verborgenheit als theologisches Motiv in der Ästhetik*”, segundo a qual o âmbito estético apareceria, para a filosofia adorniana, como sucedâneo do âmbito da metafísica. Desde que a metafísica veio a se tornar obsoleta num mundo totalmente secularizado - industrializado e administrado -, e desde que a razão moderna veio a se mostrar incapaz de dar conta da eclosão da barbárie no seio do mundo esclarecido, o domínio estético, sempre segundo Steinacker, teria sido investido da virtude outrora reservada à teologia: a de descortinar um sentido ao mundo e a suas catástrofes: “Tenho a impressão, escreve Steinacker, de que, para Adorno, o *homo aestheticus* é o *homo religiosus* no mundo devastado pela dialética do esclarecimento em marcha” (“*Verborgenheit als theologisches Motiv in der Ästhetik*”, p. 254).

Sublinhando inicialmente o quanto o caráter recôndito [*Verborgenheit*], ou enigmático, é motivo central da estética adorniana, mais ainda, é estrutura fundamental do pensamento de Adorno, Steinacker intenta mostrar o quanto este motivo é, na sua origem, fundamentalmente teológico. Sobre isso não há o que objetar. Mas, para o autor, o inaparente [*Scheinlos*] que transparece tão somente no brilho aparente [*Schein*] da obra de arte remete, sem mais, ao Absoluto, à Verdade suprema e abscôndita: “Entendida como aparência, a arte revela-se assim como uma variação sobre o motivo do caráter recôndito [*Verborgenheit*] e o estético como refúgio da metafísica depois de sua queda [...]. Aquilo que a metafísica desejou um dia, a saber, pensar o Absoluto como reconciliado, pode ser experimentado hoje, na época atual do malogro do esclarecimento, através da produção e da reprodução artísticas” (*Idem*, p. 260).

Certo que Adorno afirma ser a arte “secularização da revelação”. Não menos certo que assevere que “extirpar da obra de arte o vestígio da revelação seria

rebaixá-la a simples reiteração indiferenciada do que é” (GS 7, p.162; TE, p. 125). Mas ao acusar na arte uma herança teológica constitutiva e ineludível, Steinacker prefere desconhecer a advertência contrária de Adorno, segundo a qual “contaminar a arte com a revelação significaria repetir irrefletidamente na teoria o seu inevitável caráter fetichista” (*Ibidem*). Com efeito, foi justamente graças à conquista de sua autonomia frente à teologia que as obras de arte se tornam capazes de instaurar um outro mundo, transcendente é certo à realidade empírica, mas que de forma alguma se confunde com o reino da transcendência teológica. Com isso, porém, pela simples razão de suscitar uma outra realidade contraposta à empírica, o outro artístico vê-se inevitavelmente investido de um poder afirmativo, em virtude do qual tende a fazer às vezes do Outro teológico - reincidindo deste modo no mesmo sortilégio a que buscara se liberar através da conquista de sua autonomia. Daí a situação paradoxal em que se encontra enredada: “Pela sua separação necessária da teologia, pela sua renúncia à pretensão à verdade absoluta da redenção, secularização sem a qual ela jamais se teria desenvolvido, a arte condena-se a outorgar ao ente e ao existente uma promessa, a qual, privada da esperança num outro, reforça o sortilégio de que pretendia escapar por meio de sua autonomia” (GS 7, p. 10; TE, p. 12).

A dificuldade aqui está em compreender que nem as obras de arte são em si mesmo um absoluto (no que insiste Menke), nem o Absoluto, com A maiúsculo, nelas se revela de forma incondicional (o que Steinacker intenta sustentar, muito embora ressaltando o caráter mediado desta epifania).

Não se considera aí, nesta interpretação numinosa do estético, que a objetividade da obra de arte seja a verdade do espírito transposta para o seu domínio? Ora, esta é, desde há muito, a tese geral do idealismo encampada magistralmente por Hegel, ao conceber a arte como manifestação sensível da Idéia, e também por Schelling, ao designar a arte como *organon* da filosofia. É contra esta tese que se posta Adorno, sem negar que o espírito, mesmo não sendo puro nas obras, é momento constitutivo das obras de arte. Pretender que, na teoria estética adorniana, a arte, sob a cláusula geral de sua aparência [*Schein*], desempenhe o papel consagrado à metafísica livre de aparência [*Scheinlos*], é desconhecer que o crucial para Adorno é precisamente o movimento contrário. Não aquele segundo o qual a arte vem a fazer às vezes da metafísica, lugar de manifestação do absoluto, mas aquele, contrário, movido pela suspeita de que a metafísica tenha sido, desde o princípio, construto artístico não reconhecido e renegado enquanto tal. Movimento nietzschiano por excelência a acusar aquilo que a metafísica idealista, no interesse de sua autoconservação, teria silenciado desde o princípio, a saber, que nada permite distingui-la de um gigantesco construto artístico, encantamento prisioneiro da cega pretensão de ser real. Atua nesta suspeita, é certo, uma sorte de desencantamento, por meio do qual se desfaz a certeza de que as figuras artísticas (que englobam as metafísicas) encarnem o Espírito na sua matéria

literal, consumando-se como emanções do Absoluto. Para bem compreendê-lo, seria preciso saber ver a arte como encantamento que desencanta: e aqui trata-se de ter presente o sortilégio de que se vê prisioneira toda tradição da metafísica ocidental, esta metafísica da câmara escura [*Guckkastenmetaphisik*], como a designa Adorno. E que o incondicionado - este outro cuja promessa de posse a obra de arte efetivamente encerra, mas ao preço de defraudá-la - remete muito mais para o degradado do que para elevado, muito mais para a matéria oprimida do que para o espírito sublime.

III

CI GIT PERSONNE

*Tornamo-nos todos secos; e se fogo nos ateassem
seríamos reduzidos a cinzas [...]. Em verdade, já
estamos cansados demais para morrer; agora
continuamos acordados e vivendo - em câmaras
mortuárias!*

Nietzsche

Diga-me há quanto tempo estamos mortos?

G. Trakl

*Como é verdadeiro que estejamos mortos há tanto
tempo!*

Th. Däubler

— *O Senhor está morto?*

— *Sim, disse o caçador, como se pode ver.*

Kafka

Du fond du miroir, un cadavre me contemplait.

Son regard dans mês yeux ne me quitte plus.

Elie Wiesel

Já vão longe os tempos em que os que iam morrer esperavam confiantes repousar ao pé da igreja, senão mesmo em seu interior, permanecendo de certo modo vivos em meio à cidade. Vivos na memória daqueles que ainda não haviam partido, em lembrança do dia em que também eles partiriam. Há muito que os cemitérios, com seus mortos, viram-se alijados para fora de suas cidades, numa época em que sua proximidade ainda nos causava certo incômodo. Desde então, as cidades continuaram a crescer, e muitas delas cresceram a ponto de reinscrevê-los despercebidamente em sua malha urbana. Ali ficaram eles encravados, olvidados qual barcaças adernadas, sem que houvesse precisão de reenviá-los ainda para mais longe. Sua presença deixara de nos inquietar. Afinal, como pode nos perturbar algo que é como se não existisse? E se por vezes acontece ainda de um cemitério nos estorvar com seus mortos, é certamente por outras razões que não aquelas que ordenaram seu banimento de outrora. Não chegamos ao ponto de pretender varrer da terra estes lugares algo absurdos e sem finalidade, profundamente refratários ao reino dos fins. Não cedemos ao propósito de tornar rentável e útil um espaço amiúde bem localizado do ponto da especulação imobiliária. Se resistiram, ao menos espacialmente, ao cerco cada vez mais fechado da racionalidade econômica circundante, ficaram porém cada vez mais esquecidos, com seus mortos, nas entranhas de uma urbe a eles cada vez mais fria e indiferente. Mas não demorou muito para que o abandono, a que

se viram relegados num primeiro momento, desse lugar a distintas formas de apropriação econômica. Paulatinamente, foram sendo integrados à vida de uma cidade que, não deixando de tirar proveito de seu contra-senso, passou a não reservar um lugar à salvo nem mesmo para seus mortos. O assalto não veio apenas da banda da exploração dos serviços prestados desde há muito pelas agências funerárias, ou do lado da cotação imobiliária do metro quadrado de jazigos e perpétuas. O que é menos escancarado e mais sutil é não raro mais revelador. Norbert Elias chama nossa atenção para um folheto de publicidade, editado por uma associação de jardineiros alemã, que faz total silêncio sobre as sepulturas como lugar destinado ao enterro dos mortos. Tudo se passa, com efeito, como se de cemitérios não se tratasse, mas de parques lindos e aprazíveis para os vivos, “uma ilha de paz verdejante e florida, em meio ao azáfama e à faina da vida cotidiana” (*La soledad de los moribundos*, p. 43). Cada qual se vê, é certo, assimilado à racionalidade da vida urbana segundo sua própria condição. Soube pelos jornais, há poucos dias, que está em curso um programa de iluminação dos cemitérios municipais da cidade de São Paulo. Em parte para desafogar o ritmo crescente de enterros diários que se fazem necessários. Mas seu propósito é também o de inibir a cada vez mais intensa “vida noturna” que passou a se desenvolver ao abrigo de suas muralhas. Atividades ilícitas e marginais de todo tipo vão se servindo sem a menor cerimônia de um espaço que já não guarda mais nada de sagrado, mas que ainda se põe, ou ainda se punha, fora do raio de ação da vigilância pública¹.

Há muito também que os mortos já não são mortos que se prezem - se é que um dia verdadeiramente o foram. A simples forma como desde o início a eles nos referimos, “os mortos”, trai esta convicção inarredável de que continuam a partilhar de nosso mundo e a privar de nossa companhia. *Vixit!* já exclamavam os romanos para anunciar a morte de alguém. Nas *funeral homes* norte-americanas, que levam ao paroxismo aquela negação em germe, tudo se empreende para sustentar a impressão de que o morto é alguém que não findou. Disso e de muito mais nos dão notícia, entre tantos outros historiadores, Michel Vovelle e Philip Ariès. Entregue aos cuidados da agência funerária - que faz bom negócio desincumbindo-se de um corpo cujo contato agora nos repugna mais do que nunca -, ele repousa confortavelmente sobre um ataúde acolchoado, bem vestido e maquiado. Não há produto que o canibalismo mercadológico imperante no ramo não ofereça com vistas a dissuadir a consciência da morte. É possível dispor de acessórios que garantem uma postura conveniente, uma perfeita modelagem do corpo, um semblante senão jovial, ao menos isento de

¹ Pelo mesmo motivo, crimes já não são raros em muitos dos cemitérios da cidade de São Paulo. A notícia a que me refiro relatava o caso de uma vítima de assassinato descoberta numa cova rasa; vendo-se por acaso já no interior de um cemitério, o próprio assassino resolveu poupar o trabalho ao coveiro.

traços de morbidez. Para assegurar maior conservação do corpo, até mesmo esquifes dotados de dispositivos de refrigeração compõem o mostruário; envidraçados e hermeticamente selados, suprimem por completo exalações desagradáveis. Isto enquanto o corpo é velado. Depois, se cremado, o morto se transforma numa propriedade algo incômoda, mas diminuta, que esquecemos por bem num canto preciso, sob uma prateleira, ao fundo de uma caixa-forte. Se enterrado, desaparece para debaixo da terra sem nos deixar lembrança além de lápides e jazigos que jamais visitamos. De um modo ou de outro, os mortos de hoje são como vivos até o momento em que não somem de nossa frente; depois, simplesmente somem, como somem os cemitérios em meio às cidades. “*Ci git personne et peut etre rien*”. Esqueceram-nos os mortos, esqueceu-nos a figura da morte. E como já vão longe os tempos em que os homens logravam esperar, entre confiantes e agoniados, pelo dia de sua morte!

*

Com efeito, a morte jamais nos pareceu algo tão extrínseco e estranho, absolutamente incomensurável com nossa vida. Nunca nos acometeu de forma tão accidental, em tudo semelhante a uma imprevisível catástrofe natural que nos atinge repentina e espantosamente. Mais do que nunca, ela nos assola hoje sob a forma outrora mais temida e receada, como *mors subita*. Que a morte tenha adquirido os traços de um incidente da ordem da *physis* dá bem a medida do quanto regrediu a consciência da morte em nosso tempo. Os homens são hoje simplesmente incapazes de assimilar que têm que morrer. Sua consciência tornou-se débil demais para poder suportar a experiência da morte.

Mas é preciso ressaltar que esta debilidade crônica da consciência perante a morte não é propriamente nova. Ela é mesmo uma espécie de falta original que veio a assumir, no curso de nossa evolução, uma forma nova. Afinal, “não é próprio da consciência pensar a morte como um nada absoluto; o nada absoluto não é algo que se pense” (GS 3, p. 243; DE, p. 200). E talvez jamais o tenha conseguido. Esta constatação nos leva, contudo, a perguntar: Que seria da consciência humana não fosse a consciência da morte? É mesmo possível que a consciência tenha sua origem mais remota no horror ancestral que experimentamos em face do aniquilamento. Talvez ela não seja nada além daquele medo instintivo e inconsciente transfigurado numa lucidez alerta, destacada do que vive na indistinção da morte, para a qual desponta a obscuridade do que não vive. Contudo, esta consciência, que faz vir à luz do dia o escuro assombroso da morte, que ilumina o semblante sinistro do pavor sem rosto, é a mesma consciência cuja luz esclarece a noite da morte, chegando a convertê-la em dia claro, tranqüilo e sereno, e até mesmo numa eternidade de esplendor e bem-aventurança. A consciência, que conhece a morte, é a mesma que sonha com a imortalidade, sonhando que a vida é sono e a morte, despertar.

O próprio Adorno, conforme escreve em sua *Dialética Negativa*, considera que quanto mais a consciência se desprende de sua animalidade, tanto mais se obceca contra tudo o que a faça suspeitar de sua eternidade. As formas arcaicas de propriedade já se punham como meios de afugentar a morte, e o caminho que leva delas ao burguês de posses é o da constituição do indivíduo autônomo que se entroniza como espírito imortal. Ao fim e ao cabo desta história, a *ratio* humana, calcada nas relações de propriedade, exorciza a morte tão encarniçadamente quanto os rituais de outrora. Ante a ineludível ameaça da aniquilação, a humanidade, sempre determinada pelas muralhas das relações de propriedade, faz a morte desaparecer, num ato derradeiro, no interior destas suas muralhas, quero dizer, em meio às suas relações de posse. Em sentido figurado, eis como poderíamos designar este processo segundo o qual a consciência, que jamais conseguiu pensar a morte como um nada absoluto – e que talvez tenha mesmo vindo à luz como esclarecimento da noite impenetrável deste nada – se exime por fim completamente de pensar na morte, neutralizando-a de forma ainda mais eficaz. A morte simplesmente desaparece do horizonte de nossa consciência. Num processo que Adorno designa como socialização da indiferença metafísica, toda problemática associada à morte se vê assim proscrita, e com ela as questões hoje mais vitais e prementes para a humanidade. Relegadas ao esquecimento, acreditam-se resolvidas. Uma passagem da *Dialética Negativa* apresenta nos seguintes termos esta evolução que se consuma fechando um ciclo, de acordo com o qual a humanidade, incapaz de sustentar a consciência da morte, regressa afinal à animalidade de que partiu: “Na indiferença da consciência frente às questões metafísicas oculta-se algo de assombroso, que deixaria os homens sem fôlego se eles não o reprimissem. Poderíamos nos deixar levar por especulações antropológicas e indagar se a reviravolta evolutiva que proporcionou à espécie humana a consciência aberta, e com ela a consciência da morte, não seria contraditória com uma constituição animal não obstante persistente que não permitiria suportar aquela consciência. Então, para poder sobreviver, teria que pagar o preço de uma limitação da consciência, teria que proteger a esta de si mesma, quer dizer, da consciência da morte. [...] Esta sociedade, em seu estado atual, simula que não há que temer a morte e sabota toda reflexão sobre ela” (GS 6, p. 388; DN, p. 394).

Adorno explica, assim, a imperiosa necessidade hodierna de não pensar na morte como uma limitação da consciência exigida em nome de um princípio de autoconservação levado ao extremo. A consciência, que desde suas origens serviu àquele princípio, vê-se afinal sacrificada em seu nome. Do mesmo modo que, segundo as célebres formulações da *Dialética do Esclarecimento*, a razão se reverte na mitologia que furiosamente renegou, ou que o cego princípio de autoconservação se consuma na rematada aniquilação do indivíduo, aqui a consciência, que emergiu como luz em reação às trevas da morte, sucumbe à

uma espécie de inconsciência primeva, mergulhando na noite o conhecimento da morte.

Se a morte auferiu da consciência, em seus tempos áureos, grande dignidade e prestígio, proporcional, é certo, ao temor que lhe inspirava, o mundo moderno fez tábula rasa daquela dignidade, levando a cabo uma proeza até então inconcebível: aviltar a morte. Num aforismo notável de *Minima Moralia*, “Esfoladouro” ou “Abatedouro” [“*Abdeckerei*”], Adorno escreve muito justamente que o crasso desprestígio que atingiu a imagem da morte não se explica muito simplesmente a partir de uma debilidade crônica da metafísica, ou por algo do gênero da tão propalada “morte da metafísica”. Como bom materialista, não lhe escapa que a perda de esperança no além deve ser antes procurada e acusada onde de regra melhor se esconde, no lugar que nos é mais próximo e familiar, aqui mesmo no aquém. Pois a esperança teológica na imortalidade, com sua correspondente imagem enfática da morte, ancorava-se na dignidade do indivíduo, dependente por sua vez de sua autonomia como substrato de todo comportamento e pensamento burguês; com a dissolução deste indivíduo no absoluto social da totalidade administrada, dissipou-se com ele a imagem enfática da morte que lhe correspondia: “Quando o indivíduo, que a morte aniquila, é reduzido a nada, privado do autocontrole e do seu próprio ser, então se vê também reduzido a nada o poder que aniquila” (GS 4, p. 263; MM, p. 203; § 148 - “*Abdeckerei*”). Se a morte perde nos dias de hoje sua aparência angustiante e aterrorizante é porque os indivíduos da sociedade administrada já se encontram, de certa forma, mortos. A morte tornou-se tão indiferente quanto aqueles a que acomete, esta é a formulação lapidar de Adorno.

Assim é que as categorias metafísicas aparecem não só como mera ideologia a encobrir o sistema social, mas também como expressão da verdade deste sistema: no esmorecimento da crença teológica na imortalidade reflete-se a crescente impotência real do indivíduo. Equiparáveis a mercadorias de troca, os indivíduos hoje já não são nada, e sua morte não passa da sanção de sua total nulidade frente o absoluto social, para o qual são substituíveis como funcionários, intercambiáveis como mercadorias. Nas palavras contundentes que fecham o aforismo, “os homens, nos dias de hoje, já não fazem mais do que pifar” (GS 4, p. 264; MM, p. 204)².

² O caráter cada vez mais insignificante assumido pela morte do indivíduo é uma só coisa com seu declínio, com sua crescente irrelevância frente o absoluto social tornado natural – frente à sua espécie, diria Schopenhauer. A palingenesia de que fala Schopenhauer, sem esconder seu propósito consolador, uma espécie de intercâmbio incessante de indivíduos sustentado pela Vontade, o quanto esta noção não corresponde à situação do mundo da troca insaciável em que os indivíduos são cada vez mais fungíveis? A este respeito, ver o apêndice *Morrer de boa vontade* - que trata,

Permitam-me insistir especialmente nesse ponto, em conformidade com um bom número de assertivas presentes na obra de Adorno. A morte desaparece hoje da consciência não porque represente, como avesso da vida, o inaceitável por excelência para um indivíduo obcecado por sua autoconservação (indivíduo que, nos termos de Schopenhauer, seria cega vontade de viver), mas sim porque simplesmente não há mais indivíduo, no sentido pleno do termo, para o qual a morte poderia representar efetivamente uma ameaça consciente; não há mais indivíduo cuja razão de autoconservação se erice ante a morte. Como escreve Adorno, “o aniquilado é em si mesmo nada e talvez também para si mesmo não seja nada” (*GS* 6, p. 363; *DN*, p. 371). Daí que a morte via de regra lhe acometa da forma mais accidental e absurda, sem que tenha sido capaz de esboçar a menor reação contra ela. Velha moradora anônima de seu interior, tanto mais enraizada quanto mais desterrada, ela só se dá a conhecer, quando se dá a conhecer, de forma súbita e inesperada no derradeiro e último instante.

Mas se ficássemos por aqui, longe nos poríamos de fazer jus ao conteúdo emancipatório desta dialética, que deve entender de desejos. Pois não podemos deixar de atentar para uma ambigüidade atuante nos escritos adornianos que vive de um insinuante deslizamento semântico. Com efeito, a análise, que assume por vezes um cunho naturalista ou antropológico, não tarda todavia a reivindicar seu teor mais propriamente psicanalítico subjacente. Assim é que esta limitação da consciência da morte, esta neutralização radical da possibilidade de sua experiência (vista como decorrente da aniquilação efetiva do indivíduo, consumada socialmente no horizonte da história da espécie), esta limitação da consciência, dizia, deve ser igualmente compreendida nos termos psicanalíticos do recalçamento: a consciência da morte deve ser tanto mais reprimida quanto mais nela pensar desperta nos indivíduos, ou no que ainda resta deles, a lembrança opressiva de sua situação atual de coisa morta, equiparável às mercadorias intercambiáveis da sociedade de trocas. Pensar na morte faz despertar a angústia diante da nulidade da existência: “A morte se tornou tanto mais repentina e espantosa quanto mais vida perderam os sujeitos. E que a morte os converta literalmente em coisas é o que os faz cobrar consciência de sua morte permanente, da coisificação, da forma vazia das relações de que tomam parte” (*GS* 6, p. 363; *DN*, p. 370). Pensar nos mortos nos angustia porque não há como deles se lembrar sem que nos lembrem de nossa própria morte, e não da vindoura, mas da presente. A inveja, que não podemos deixar de nutrir pela sua condição, de mortos, e mesmo o rancor, que a custo sufocamos por nos sentirmos abandonados, são sinais claros demais de que nossa vida já não vive – o que é bom ignorar de roldão com os mortos, que teimam em disso nos fazer

em seu sentido mais amplo, da postura filosófica e existencial de Schopenhauer em face da morte.

recordar. Este o corretivo que Adorno julga necessário introduzir na teoria freudiana do sentimento de culpa para com os mortos: a agressividade pregressa se mescla com este rancor de quem se sente abandonado, e, evidentemente, porque invejável e mais desejável se nos afigura a condição do que já não vive.

A morte banida de nossa consciência, que nos parece indiferente, acometendo-nos de forma imprevista e fortuita, desvela-se, portanto, como a morte cuja consciência é no fundo a mais dolorosa e insuportável. De sorte que o que temos, no curso de nossa história, não é a dissipação pura e simples da consciência da morte, mas sim seu recalco contumaz. Porque o inadmissível, o verdadeiramente intolerável para o indivíduo, é cobrar consciência de sua nulidade; terrível é o pressentimento insidioso de que ele perdura como que morto, impossibilitado de morrer: “É ainda muito otimista pensar que o indivíduo esteja sendo liquidado com osso e tudo. Pois mesmo na sua negação pura e simples, na supressão da mônada através da solidariedade, estaria plantada ao mesmo tempo a salvação do ser singular, que apenas na sua relação com o universal tornar-se-ia um particular. Muito longe disto está a situação atual. A desgraça não ocorre como uma eliminação radical do que existiu, mas na medida em que o que está historicamente condenado é arrastado como algo de morto, neutro, impotente, e se vê afundando de maneira ignominiosa. Em meio às unidades humanas padronizadas e administradas, o indivíduo vai perdurando” (GS 4, p. 151; MM, p. 118; § 88 - “*Dummer August*”).

Com o propósito de ilustrar este deslizamento semântico rumo ao psíquico, vou servir-me de um curto apontamento algo enigmático, extraído da seção final da *Dialética do Esclarecimento*, que reproduzo a seguir: “Um cachorro enorme atravessa a *highway*. Ele cai sob as rodas de um carro, ao prosseguir confiante seu caminho. Seu ar tranqüilo mostra que ele é, em outras circunstâncias, objeto de maiores cuidados, um animal doméstico a quem não se faz nenhum mal. Mas será que os filhos da alta burguesia, a quem não se faz nenhum mal, têm no rosto um ar tranqüilo? Eles não foram objeto de menores cuidados do que o cão que agora é atropelado” (GS 3, p. 246; DE, p. 203; nota *Psicologia animal*). Sim, o jovem burguês que avança intrépido pela via do progresso, inconsciente da morte iminente que lhe está destinada (a morte do indivíduo autônomo), é tal qual o cão que, na sua inconsciência, cruza tranqüilamente uma movimentada auto-estrada. Ao cão, como a todo animal, falta a consciência da morte. Quanto ao burguês, está certamente a um passo de equiparar-se ao animal. Contudo, a psicologia mais ligeira duvidaria que ele tenha na fisionomia um ar tranqüilo. Por mais que faça, ele não consegue dissuadir completamente o doloroso pressentimento de sua condenação à morte - a cuja sondagem entrega-se a filosofia adorniana. Eis assim como a limitação da consciência que atinge os homens de nosso tempo, em vias de regredir à total perda de consciência da morte, revela-se antes como recalco de uma

consciência no fundo desesperadora. Os homens sufocam sim o pressentimento de sua condenação enquanto indivíduos, mas isso porque antes o pressentimento desta condenação os sufoca. E nesse pressentimento vive ainda aquela consciência, ainda que amordaçada.

O desaparecimento da consciência da morte corresponde, é certo, à dissolução em curso da individualidade do sujeito autônomo. Voltado inteiramente sobre si mesmo, e por isso mesmo privado de autêntica individualidade, o sujeito praticamente desconhece qualquer tempo de vida; sua interioridade vazia se desdobra antes no espaço, obediente a uma sorte de repetição intemporal, dado que o tempo se encontra excluído como forma doadora de sentido interno: “quase se poderia dizer que é o próprio conceito de vida humana, enquanto unidade da história de um homem, que se tornou caduco: a vida do indivíduo passa a ser definida por seu mero contrário, o aniquilamento; toda coerência, toda continuidade da lembrança consciente e da memória involuntária perdeu o sentido. Os indivíduos se reduzem a uma simples sucessão de instantes pontuais que não deixam nenhum vestígio, ou melhor: seu vestígio é por eles odiado como irracional, supérfluo, no sentido mais literal: superado” (*GS* 3, pp. 243-4; *DE*, p. 201). Não deixemos escapar o teor psicanalítico da análise, que lhe confere a profundidade devida: os indivíduos anulam brutalmente todo seu passado, submetem-no a um esquecimento forçado, com uma violência que já se acostumaram a cometer contra si mesmos em vista de sua mais pronta adaptação, em nome de sua maior aptidão para sobreviver - e a admoestação para esquecer toda sua vida pregressa, dada em tom de conselho ao estrangeiro que se muda para sua terra natal, é a mesma que estão sempre a dirigir contra si mesmos. Eis os homens pretensamente sadios e realistas, ocupados do presente e de seus objetivos práticos, para os quais é doentio ocupar-se de algo que é como se não tivesse acontecido, seu passado. Recalam sua história e não são por fim capazes de se lembrar de si mesmos. É este desespero em face de sua anulação em vida que aflora em face dos mortos, os quais justamente por isso precisam mais do que nunca esquecer.

Quer quando continuamos a reservar para os mortos um lugar imaginário à mesa, quer quando os relegamos para o fundo da memória, racionalizando sua ausência, de todo modo damos mostras de não poder experimentar plenamente o horror que nos provoca o aniquilamento. Tão insuportável se nos tornou a lembrança dos mortos que é como se voltássemos a recear fantasmas, quando justamente provamos ser absurda a crença em sua existência. Ou seria por isso mesmo? Tudo se passa, com efeito, como se o desaparecimento dos fantasmas de nosso mundo esclarecido decorresse não da perda do medo do mundo dos mortos, mas sim do aprofundamento daquela angústia ancestral, que teria exigido o banimento do aterrador espectro da morte, assim como, na sua esteira, das imagens, estas entidades espectrais perturbadoras cuja presença denota ausência. Daí que Adorno se refira ao tabu que pesa hoje sobre a morte como

uma perfeita contrapartida da antiga crença em fantasmas (cf. *GS* 3, pp. 243-4; *DE*, pp. 200-2; nota *Sobre a teoria dos fantasmas*). Desgraçadamente, porém, quanto mais proscrita, mais a ameaça se torna onipresente.

Seria esse um ponto cego no projeto civilizador da modernidade? Sendo a morte o desconhecido por excelência, aquilo cuja angústia jamais poderia ser definitivamente aplacada por uma racionalidade eminentemente subjetiva, não restaria por fim outra saída, no curso da história da espécie humana, senão varrê-la por completo do horizonte da consciência - e fundamentalmente porque o indivíduo isolado, cuja relação autêntica com o ser social se encontra cortada, não tem como nutrir da totalidade administrada a ele indiferente qualquer esperança *post-mortem*.

Aqui jaz o que não se sabe morto

A proscrição hodierna do pensar na morte se perfaz, fundamentalmente, como entusiástico aferrar-se à vacuidade de uma vida individual fechada sobre si mesma que, assim, vai se tornando cada vez mais fantasmagórica em sua pretensa autonomia em face da onipotência do absoluto social. Como escreve Horkheimer num de seus apontamentos tardios, a humanidade, quanto mais busca escapar por todos os meios à ameaça da morte, mais sucumbe a ela: “Num plano superior, a humanidade repete o antigo rito, segundo o qual a vida que trata de esquecer a morte se acha submetida, ainda com mais forte razão, a seus açoitões” (*Gesammelte Schriften*, vol. 6, p. 374 - “*Gegen die Verdrängung des Todes*”). Na *Dialética Negativa* encontramos uma formulação correspondente. Os homens que se aferram cegamente ao princípio de autoconservação, sucumbindo à animalidade do absorvido, convertem-se no que mais temem: “num espectro, num pedaço fantasmagórico de mundo, que a consciência alerta descobre como inexistente na verdade” (*GS* 6, p. 357; *DN*, p.364). Acompanhemos alguns aforismos de *Minima Moralia* que nos falam desta afirmação fátua de si mesmo como reação de encobrimento da crescente superfluidade individual do sujeito, vale dizer, de sua morte socialmente decretada. Afirmação de si que é, ao mesmo tempo, destrutivo voltar-se contra o que porventura vive além dele mesmo.

Fazemos os mendigos desaparecerem do mundo civilizado, acreditando que neste novo cenário toda violência e injustiça contra eles cometida se veria redimida. Mas não nos livramos tão facilmente do anátema que pesa sobre a Terra: “A desapareição do mendigo não seria, no fim das contas, uma reparação para tudo o que lhe foi infligido e que não pode mais ser reparado?” (*GS* 4, p. 225; *MM*, p. 175; § 128 - *Regressões*). Assim como nos zoológicos atuais em que as grades outrora visíveis foram substituídas por barreiras naturais, fornecendo a ilusão de liberdade, assim também a transparência cintilante da empresa capitalista, cuja racionalidade elimina obsessivamente os espaços sujos

e mal iluminados. A ordem e a limpeza que se estampam na face do que cai sob seu domínio não é outra coisa senão doença impedida de se manifestar: “A saúde inerente a nossa época consiste no bloqueio da fuga para a doença, sem que sua etiologia tenha sido alterada um mínimo sequer. [...] Os versos: ‘A miséria permanece, tal como antes. Não podes suprimi-la de todo, mas podes torná-la invisível’, são ainda mais válidos na economia da alma do que na da sociedade, em que a abundância de bens disfarça por algum tempo o fato de que as diferenças materiais não cessam de crescer” (GS 4, pp. 63-4; MM, p. 50; § 36 - “*Die Gesundheit zum Tode*”).

Tomemos as qualidades que em nossa época costumamos estimar como sinais de saudável normalidade: a ausência de nervosismo e angústia, a serena impassibilidade do profissional de sucesso, o esforço exaustivo de dar provas de vitalidade alerta, a compulsão irrefreável por perceber por toda parte algo de belo e positivo. Pois este comportamento calcado essencialmente na inibição prévia de todo sinal de angústia, que não se permite sentir a menor contrariedade, muito menos esboçar a menor reação de inconformismo, é, para Adorno, sintomático de uma enfermidade crônica que se escamoteia. Esta saúde alardeada, este sadio que se mostra efusivo, estas manifestações ostensivas de força vital - a fecundidade transbordante, a agitação frenética, a exposição desabrida dos apetites, a operosidade quase maníaca -, são antes doença inconsciente de si mesma, vida deformada que não se reconhece como tal: “A doença própria de nossa época consiste precisamente no que é normal. [...] Na base da saúde reinante está a morte” (GS 4, p. 65; MM, p. 51; § 36)³. “Só o que

³ Ver o otimismo compulsivo manifesto pelos homens de nosso tempo (bem como a saudável disposição ostentada por uma mentalidade eminentemente pragmática e utilitarista) à luz de um quadro sintomatológico característico de esgotamento, de enfermidade e agonia, este é, sem dúvida, um tema que remonta a Nietzsche. Ademais, o jogo de palavras feito no título do aforismo, em que *Enfermidade para a Morte* torna-se *Saúde para a morte*, deixa claro que Kierkegaard bem merece este reparo de procedência nietzschiana. Para Adorno, com efeito, a defesa existencial do sujeito enquanto existência autônoma termina por reiterar o mesmo fundamento mítico do idealismo que Kierkegaard buscava denunciar, qual seja, a saudável auto-suficiência do sistema de pensamento. Ora, isto acusou Nietzsche como nenhum outro. Afinal, o otimismo do homem teórico (deste homem que tem necessidade de lógica e ciência para tornar-se mais forte, seguro e confiante), não aparece para Nietzsche como manifestação de um ser no fundo doente e sofredor? Nossa ciência moderna, assim como a “alegria” do helenismo tardio, não aparece para ele como produto de um ser débil e declinante, que foge da trágica compreensão de sua existência? “O ser mais sofredor é também o que demonstra maior necessidade de lógica, de inteligibilidade abstrata da existência - porque a lógica tranqüiliza e encoraja” (Nietzsche, F. *Gaia Ciência*, § 370). Tratamos desta temática no excurso “A sombra de Nietzsche”, ao explorar as relações estabelecidas por Nietzsche entre a racionalidade moderna e o ideal ascético.

está morto fornece uma imagem da vida não deformada”⁴ (GS 4, p. 86; MM, p. 67; § 48 - *Para Anatole France*). Posto que o existente se desfigura a si mesmo pela ostentação encarniçada da máscara do vivo, forçada transfiguração da morte em vida, não desfigurada seria então a vida cuja imagem deixasse transparecer a figura da morte. Levando adiante um deslizamento semântico apenas sugerido, poderíamos ainda escrever que “somente a morte é a imagem não deformada (isto é, perfeita, exata) da vida desfigurada”. Pois uma enfermidade mortal se esconde no fundo de toda manifestação vital de nossa sociedade, cuja etiologia prende-se ao indivíduo que se auto-afirma cegamente, denegando e deste modo sancionando a morte que a fria indiferença do mercado lhe destina. Todo seu movimento, segundo lemos num outro fragmento, assemelha-se ao movimento reflexo e convulsivo de seres cujo coração parou de bater. Se sua euforia é fora de medida, é porque dá vazão à angústia diante de sua própria superfluidade. Se suas atitudes têm sempre algo de pavoneador e espantoso, é porque vão carregadas do pressentimento intolerável de seu caráter irrisório. Ou de sua radical substitutibilidade, dado que sua morte é perfeitamente revogável pelo intercâmbio sempre possível de indivíduos que são como seres funcionais. Para sobreviver, o indivíduo, ou o que ainda resta dele, faz de si mesmo uma mercadoria tanto mais competitiva quanto mais alacremenente alardeada na praça do mercado, numa espécie de *clownerie* involuntária de si próprio. É o que tanto mais sela seu destino. Sua afirmação vital (tingida com as cores do tipo de sucesso, do saudável, do exuberante, do original, do desinibido, do vivo) leva mais a fundo a morte que quer ver afugentada. Vai assim perdurando desgraçadamente em sua impotência e em sua nulidade, prolongando sua morte transfigurada em vida.

Ferreamente apegados a um princípio de autoconservação já convertido no seu contrário, os homens estão como que mortos. Ressentem-se mortalmente por isso de tudo o que lhes parece vivo. Seu movimento natural é o de tudo reduzir a sua morte interior, numa aniquilação do outro que reitera a destruição de si mesmos. De modo que esta denegação da morte própria, que se exerce por meio da afirmação fátua de uma individualidade já defraudada de antemão, é também uma reação de aniquilação dirigida contra tudo o que ainda lhe parece vivo, tudo o que no outro lhe recorde a vida que nele já não vive. Afirmação sempre do indivíduo isolado, cuja relação com a totalidade social não só continua cortada, como deste modo se agrava. A propósito, ajuíza Adorno que a *hybris* do povo alemão, cuja “desmesura” o impeliu para uma guerra suicida, reproduz, em escala ampliada, o comportamento do indivíduo que se sabe condenado. Vangloriando-se de uma individualidade autêntica, normal, saudável e vigorosa, ele leva mais adiante, voltando-a contra os outros, a aniquilação que

⁴ “[...] nur das Tote ist das Glechnis des nicht entstellten Lebendigen”.

lhe estava reservada: “Quando não há mais saída, o impulso de destruição torna-se inteiramente indiferente ao que ele nunca distinguiu com muita firmeza: voltar-se contra os outros ou contra o próprio sujeito” (GS 4, p. 116; MM, p. 91; § 67 - *Desmesura por desmesura*).

Se agora nos dirigimos para os escritos de temática correlata que encontramos na *Dialética do Esclarecimento*, veremos que neles se põe sob a luz crua da ribalta aquilo que se faz presente como pano de fundo, certo que nem por isso menos assustador, nos aforismos de *Minima Moralia* que acompanhamos até agora. Para ir direto ao ponto, bastaria dizer que a glorificação da saúde e da força vital, mola mestra da indústria cultural, é sucedânea do ímpeto que anima os movimentos totalitários com seus campos de concentração: “A exaltação dos fenômenos vitais, da fera loura ao nativo das ilhas do Sul, desemboca inevitavelmente no filme de sarongue, no cartaz publicitário das drágeas de vitaminas e dos cremes para a pele, que são apenas os lugar-tenentes do objetivo imanente da publicidade: o novo, grande, belo e nobre tipo humano, vale dizer, o chefe fascista e suas tropas” (GS 3, p. 267; DE, p. 218).

O fascismo representa tanto uma aberração no curso da civilização como, paradoxalmente, seu momento de verdade, posto que no seu exagero vem à luz do dia o lado noturno de nossa história, constantemente menoscabado, qual seja, o do recalçamento e desfiguração dos instintos e paixões. As assertivas adornianas aqui não têm meias tintas. A preocupação que nossa época demonstra para com o corpo - todo o receituário de recomendação clínicas e dietéticas que endereça a sua saúde, a prática compulsiva do exercício e da musculação, o esforço árduo de excursionistas - visa antes a um mecanismo móvel e articulado, mais próximo assim de um esqueleto que do corpo vivo. Pois subsiste como um cadáver este corpo exercitado até a exaustão. Ou talvez mais exato fosse dizer que, para que não possa passar de um cadáver, este corpo deve ser malhado, entendamos, golpeado vigorosamente simulando estar sendo exercitado. Com efeito, do mesmo modo que os amantes da natureza não raro apreciam a caça, a exaltação do corpo físico mal disfarça uma forma sublimada de martírio, não raro conjugada com tendências homicidas inconfessas: “A tradição judaica conservou a aversão de medir as pessoas com um metro, porque é do morto que se tomam as medidas - para o caixão. É daí que extraem prazer os manipuladores do corpo. Eles medem o outro, sem saber, com o olhar do fabricante de caixões, e se traem quando anunciam o resultado, dizendo, por exemplo, que a pessoa é comprida, pequena, gorda, pesada. Eles estão interessados na doença, à mesa já estão à espreita da morte do comensal, e seu interesse por tudo isso é só muito superficialmente racionalizado como interesse pela saúde” (GS 3, p. 269; DE, p. 219). Ora, o que Adorno flagra nestes comportamentos é a mesma formação reativa à reificação de molde fascista. Na paranóia pelo corpo saudável e modelado tem lugar uma espécie de rebelião

velada e desesperada da natureza condenada: ela é fúria cega contra o corpo que não pode mais despertar para a vida. O corpo físico, que se vê fadado a não mais poder se reverter no corpo vivo, provoca contra si mesmo uma hostilidade em tudo análoga a do escravizado contra a vida livre que lhe foi proscrita. Que nos seja desculpado o esquematismo desta curta retomada de algumas das teses contundentes da *Dialética do Esclarecimento*. Lembremos, contudo, uma vez mais, que a história de nossa civilização fundou-se na degradação da natureza, na sua redução à objeto de dominação, matéria manipulável, coisa morta. O que foi feito à natureza foi igualmente perpetrado contra o corpo vivo [*Leib*], o qual viu-se sistematicamente desfigurado e mutilado, reduzido a mero corpo físico [*Körper*], a algo de morto. No princípio de nossa história, põe-se portanto a perda da unidade originária do corpo vivo, consubstanciação de corpo e alma, com a qual a vida cindiu-se em espírito (enquanto poder abstrato de domínio) e seu objeto (na qualidade de coisa morta). De modo que é este próprio fundamento que aflora na barbárie mais recente de nossa história, reiterando o violento recalçamento orgânico da proximidade com o corpo vivo, sexuado, corruptível e mortal, numa espécie de vingança rancorosa da natureza degradada à coisa morta⁵. O morto que ameaça ressurgir para a vida, muito especialmente na sexualidade livre, por exemplo, desperta furiosamente o temor da imediatidade perdida, e com ele a raiva incontável contra o que ainda lembra a natureza amorfa, primitiva e infantil, que convida à perdição na unidade originária do corpo.

Em nossa saúde aclamada, Adorno descobre, como vimos, os sinais de uma patologia crônica; no exercício físico a que nos obrigamos, a tortura que nos infligimos; no corpo que manipulamos e esticamos com plásticas, os contornos de um cadáver; enfim, no que chamamos vida, Adorno lê as cifras da morte declarada. Poderia nos surpreender que o campo de concentração fosse a imagem escabrosa mais condizente com nossa realidade? E portanto a imagem que mais vivamente repudiamos como absurda? As penitenciárias e os manicômios são, com efeito, as instituições burguesas em que Adorno reconhece os traços mais marcantes da sociedade capitalista. Mais uma vez aqui, é a comparação chocante que traz à luz do dia a verdade que teima permanecer oculta, e que deve ser escancarada para que no seu exagero se delineiem os traços do real. Afinal, “comparada ao campo de concentração, a penitenciária parece uma lembrança dos bons velhos tempos” (*GS* 3, p. 261; *DE*, p. 213). No “Fragmento de uma teoria do criminoso”, lemos textualmente que as penitenciárias são “a imagem do mundo de trabalho burguês levado às últimas consequências”, assim como “o homem na penitenciária é a imagem virtual do tipo burguês, em que deve se tornar na realidade” (*GS* 3, p. 258; *DE*, p. 211). O

⁵ É sintomático que, nos campos de concentração nazistas, a palavra cadáver fosse proscria, sendo empregada em seu lugar a palavra *Figur*, figura.

isolamento radical, “a absoluta solidão, o retorno forçado ao próprio eu, cujo ser se reduz à elaboração de um material no ritmo monótono do trabalho, delineiam como um espectro horrível a existência do homem no mundo moderno” (*Idem*). E o criminoso do “Fragmento” não é outro senão o próprio burguês, de eu mais fraco e instável, que ao cometer seu crime - em última instância contra si mesmo, introvertendo a violência ancestral - pôs sua autoconservação acima de tudo. Em seu interior, ergueram-se sólidas muralhas, em tudo análogas às muralhas das casas de detenção e correção, contra a tendência profundamente arraigada em todo ser vivo de regredir à natureza, de se abandonar sem reservas ao meio e fundir-se com ele, entregando-se ao que Freud designou como pulsão de morte. Passando a atingir a alma, faz-se agora desnecessária a violência outrora aplicada contra o corpo para debelar as pulsões profundamente corruptoras das forças civilizatórias: “O isolamento, que outrora se infligia de fora aos prisioneiros, se generalizou e se instilou no sangue e na carne dos indivíduos. Sua alma bem adestrada e sua felicidade são tão desoladoras como as células da prisão, que os donos do poder já podem dispensar, porque a totalidade da força de trabalho das nações caiu presa deles. A privação de liberdade é um pálido castigo comparado com a realidade social” (*GS* 3, p. 261; *DE*, p. 213). O mais escabroso, pois, é este apodrecimento espiritual invisível e silencioso, intrínseco a nossa realidade social, do indivíduo confinado em sua mônada, que condenou a si mesmo à prisão perpétua, tal qual numa cela de solitária. Seu aprisionamento é como um delongado estar moribundo, como uma longa e demorada enfermidade⁶. Na sua frialdade, ele leva tão mais a fundo este recalçamento dos impulsos vitais que faz parecer superficial, e mesmo saudoso, o encarceramento atrás de grades. A condenação que o vitima é, com efeito, muito pior que a da morte: sobrevivendo como que morto, ele se encontra privado da redenção de sua própria morte.

Como se compreende, basta não mais que um passo para que a imagem do enterrado vivo dê lugar aos pavores nada metafóricos dos campos de concentração. O que neles teve lugar, mostrou-nos que temos razões para temer algo muito pior que a morte pura e simples. Dentre as várias modalidades de morte que entraram em cena com o mundo moderno, do acidente súbito na auto-estrada ao lento definhamiento por morte cerebral no leito hospitalar, uma em especial nos desperta a mais viva repulsa. Não por outra razão ela deve ser esquecida como nenhuma outra. Com efeito, nenhuma outra é capaz de evocar nossa condição de mortos vivos com tamanha intensidade como a morte levada a efeito nos campos de concentração: “Nos campos de concentração do fascismo, apagou-se a linha de demarcação entre a vida e a morte, o que gerou

⁶ “*Gefängnis ist ein Siechtum*” (*GS* 3, p. 259; *DE*, p. 211).

uma situação intermediária, esqueletos vivos e em estado de decomposição, vítimas que falharam em sua tentativa de suicídio, a gargalhada de Satanás diante da esperança da abolição da morte” (GS 10/1, p. 273; P, p. 257 - “Anotações sobre Kafka”). Uma poderosa componente subjetiva imiscui-se portanto aí, contribuindo decisivamente para o banimento de Auschwitz de nossa história e, juntamente com ele, de nossa culpa coletiva. Trata-se, no fundo, da sombra de nossa própria culpa por um crime insuspeito, tanto mais quanto sua vítima somos nós mesmos, que se projeta a partir da sombra sinistra dos mortos de Auschwitz.

Pois não era o indivíduo, precisamente falando, que veio a morrer nos campos de concentração, mas tão-somente o exemplar de uma espécie, abatido como gado. Eis uma frase mais do que justa para dar conta da proporção extrema a que chegou a anulação da vida individual com Auschwitz: “O genocídio é a integração absoluta, preparada por toda parte onde os homens são homogeneizados, aparados, conformados a elementos padrão - como se diz no exército - até serem literalmente apagados do mapa como anomalias do conceito de sua nulidade total e absoluta. Auschwitz confirma o filosofema da pura identidade como morte”⁷ (GS 6, p. 355; DN, p. 362). Na exata medida em que nada mais resta do indivíduo, forçoso é constatar que, desde Auschwitz, não resta muito mais a temer. O indivíduo que já não vive não tem mesmo nem como nem porque recear a morte - e que, nos campos de concentração, homens fossem inspecionados como se estivessem mortos, é algo emblemático deste estado de coisas. Ao mesmo tempo, porém, desde Auschwitz, temer a morte significa temer algo muito pior que a morte. Uma nova modalidade de horror viu-se encenada pela morte nos campos de concentração, uma nova modalidade que, desgraçadamente, não se encontra confinada ao lugar escandaloso de sua encenação: “O que a morte inflige aos socialmente condenados se encontra antecipado biologicamente nos anciões a quem queremos. Não apenas o seu corpo, mas também o seu eu, tudo o que fizeram de si e os fazia homens, se desfaz sem enfermidade nem intervenção violenta. É como se, juntamente com o que neles se estimava imortal, desaparecesse já em vida o resto de confiança em sua sobrevivência transcendental” (GS 6, p. 364; DN, 371).

Algo muito pior que a morte

Que se poderia dizer da morte em Auschwitz que não soasse a sacrilégio? O homem reduzido efetivamente a animal de rebanho, exclusiva e completamente atormentado com sua sobrevivência imediata, vivo apenas como criatura que sofre - fome, frio e cansaço extremos -, desprovido de qualquer humanidade,

⁷ “Auschwitz bestätigt das Philosophem von den reinen Identität als dem Tod”.

incapaz da menor reação solidária, muitas vezes da menor reação pura e simples necessária para assegurar sua própria sobrevivência mais imediata. Exaurido até a alma, incapaz até mesmo de saber da morte que lhe é imposta, quem dirá levá-la a termo por vontade própria: “Nada mais do que um invólucro, como certos despojos de insetos que encontramos na beira dos pântanos, ligados por um fio às pedras e balouçando ao vento” (LEVI, Primo. *É isto um Homem?*, p. 41). É ainda um homem este ser para quem tudo é já indiferente, até mesmo sua execução derradeira, para a qual se dirige como autômato? Este o verdadeiro extermínio levado a efeito em massa nos campos de concentração, prelúdio mais decisivo que seu desfecho instantâneo e banal em câmaras de gás, sua corriqueira e derradeira confirmação. Pois a morte, tal como costumamos entendê-la, não era mais que o desfecho dos inúmeros procedimentos burocráticos vigentes, acatada dócil e maquinalmente quando se anunciava. Quando sua foice se erguia pela última vez, nada mais havia a ceifar. Afinal, o que se liberava serpenteando por sobre as chaminés dos campos de extermínio já se reduzira a matéria bruta e inanimada muito tempo antes de ali quedar como um monte de cinzas, e o que então se processava não era nada além de um número que se subtraía com seu corpo⁸.

Sim, seria certamente um sacrilégio pretender confundir os traços do existente com os de Auschwitz. Não representou ele um advento absolutamente inaudito e singular em nossa história, sem qualquer precedente, sem qualquer termo de comparação com o que quer que seja? Sim, o existente não pode impunemente medir-se com a abominação de Auschwitz, esta abominação para qual oração alguma, perdão algum, nenhuma expiação, nada que o homem possa um dia vir a fazer, será capaz de trazer a devida reparação. Pois mesmo Deus, caso um houvesse a nos escutar, cuspiria fora nossas preces, em nossa cara, em face de pena tão cruciante que o homem foi capaz de infligir ao próprio homem, sistemática e metodicamente. Isto ocorre a Primo Levi quando se recorda de ver o ancião Kuhn, sobre seu beliche, agradecendo a Deus por não ter sido escolhido na grande seleção de 44 para as câmaras de gás. Auschwitz é este berro pavoroso que se alça até os céus anunciando um outra nova, esta infernal, escarnecedora até não mais poder da Boa Nova. O evangelho, depois dele,

⁸ A morte insignificante [*bedeutungslos*], vazia de toda significação, o puro terror do negativo que nada contém de positivo, tal como Hegel descreve o “Terror” da Revolução Francesa, esta morte que é a mais fria e a mais trivial das mortes, “sem mais significado do que decepar um pé de couve ou beber um gole d’água”, esta morte que se instaura como única forma de resolução do conflito entre a “Vontade universal” e os indivíduos atomizados e fechados sobre si mesmos (massificados, podemos acrescentar), morte esta que retira do indivíduo morto qualquer pretensão à universalidade e que Hegel vê como caso de exceção na história, pois bem, esta morte que antecipa em todos os seus traços o horror inominável da *Shoah*, não descreveria ela com igual justeza e pertinência a figura da morte reinante desde então?

nunca mais será o mesmo. O próprio mundo, marcado indelevelmente na própria carne, nunca mais será o mesmo: “Viajamos até aqui nos vagões chumbados; vimos partir rumo ao nada nossas mulheres e nossas crianças; nós, feito escravos, marchamos cem vezes, ida e volta, para a nossa fadiga, apagados n’alma antes que pela morte anônima. Não voltaremos. Ninguém deve sair daqui; poderia levar ao mundo, junto com a marca gravada na carne, a má nova daquilo que, em Auschwitz, o homem chegou a fazer do homem” (*É isto um Homem?*, p. 55).

Sim, Auschwitz é, certamente, caricatura grotesca do existente, como negá-lo? E contudo, precisamente por isso, estampa na face do mundo, como toda caricatura, os traços mais expressivos de seu semblante, que já não é mais possível esquecer, de que não é mais possível se libertar. Parodiando o próprio Adorno, sem por isso deixar de lhe ser extremamente fiel, dever-se-ia dizer que em Auschwitz nada é verdadeiro a não ser seus exageros. De modo que todo materialismo autêntico, entre eles a obra de Nietzsche bem compreendida, pode ser visto como uma lente de aumento, um espelho curvo, capaz de reconhecer na deformação de Auschwitz a imagem exata de nossa realidade. De tal modo que o que quer que seja se mostre como campo de concentração: “Para aquele que esteve num campo de concentração melhor seria não ter nascido. [...] Becket reagiu da única maneira que convém frente à situação do campo de concentração, que não nomeia, como se estivesse sob o interdito de representá-lo. O que quer que seja é como o campo de concentração [*Was ist, sei wie das Konzentrationslager*]” (*GS* 6, p. 373; *DN*, p. 380)⁹.

O quanto já não se escreveu a respeito da sombra infame e lúgubre que se abate sobre tudo, vida e poesia, que se faça depois de Auschwitz? Sintomático, também, como a dolorida reflexão adorniana a este respeito tenha sido, em grande medida, limitada ao futuro e convertida num preceito – “não poetarás depois de Auschwitz” –, num mandamento do qual facilmente nos desembaraçamos (cf. o ensaio de Detlev Claussen “*Nach Auschwitz kein Gedicht?*”). A sombra de Auschwitz, porém, é muito mais espessa e difusa do que gostaríamos de acreditar, e derrama-se também para trás: tudo o que antecedeu Auschwitz não lhe permanece incólume, tudo o que o precede se vê arrastado para seu abismo. O horror do fim ilumina cruelmente a impostura da origem: “O desespero tem a expressão do irrevogável, não porque as coisas não

⁹ Vale notar que atua aqui esta vertente hiperbólica da filosofia adorniana, não raro condizente com um negativismo escatológico que, quando afirmado sem mediação, termina por fazer o jogo da desgraça, segundo reconhece o próprio Adorno (aliás, ele é o primeiro a reconhecê-lo). Ela corresponde a um exagero deliberado na exposição, de efeito retórico, só ele capaz de pôr-se à altura de expressar a enormidade da realidade exposta: apenas sob uma luz hiperbólica, poderia lograr ver-se esclarecida uma realidade persistentemente obscurecida.

possam de novo tornar-se melhores, mas porque arrasta para seu abismo o próprio passado. Eis porque é tolo e sentimental querer conservar puro o passado diante da torrente de imundícies do presente. Ao passado não resta outra esperança a não ser entregar-se sem defesas à desgraça, para dela ressurgir como algo diferente” (GS 4, pp. 187-8; MM, pp. 145-6; § 106 - “*Die Blümlein alle*”). Auschwitz é esta singularidade incontornável que, na abjeção extrema de sua eventualidade, se eleva a emblema universal de toda história humana. Não mero símbolo de campos de concentração análogos ou de gulags do mesmo gênero, mas de toda história, cujo *telos* se ilumina de forma escandalosa sob sua luz tétrica. Nele emerge o que se viu refugado para o obscuro da consciência: a crueldade impassível e desapiedada de uma racionalidade tecnocrática erigida em princípio civilizador e levada às últimas consequências.

Se o terremoto de Lisboa aparece, para Voltaire, como a catástrofe natural, o abalo capaz de curá-lo da teodicéia leibiniziana, também Auschwitz, de forma análoga, irrompe na história da civilização como uma catástrofe, mas incomparavelmente mais abominável, posto que arquitetada e levada a cabo pelo próprio espírito humano. Não seria Auschwitz, por isso mesmo, capaz de despertar a humanidade da teodicéia hegeliana, ou melhor, da crença cega no progresso indeclinável do espírito civilizador? Como negar agora a história de sofrimento infindo estampada sobre a face desta história embrutecida, empedernida tal qual natureza, indiferente a sua destinação humana? Como não reconhecer a maldade radical escancarada por sobre a frialdade do caráter sistemático e total assumido pelo processo civilizador? “O terremoto de Lisboa bastou para curar Voltaire da teodicéia leibniziana; mas a considerável catástrofe da primeira natureza mostrou ser insignificante em comparação com a segunda, social, que se furta à imaginação humana, uma vez que promove o inferno real a partir da maldade humana” (GS 6, p. 354; DN, pp. 361-2).

A singularidade excepcional de Auschwitz para a história da civilização, esta singularidade capaz de fazer dele um símbolo em que transparece o universal, não é, como bem se entende, a que releva do extermínio deliberado e programado da raça judaica. Por mais monstruosa que seja, a *Shoah* constitui somente sua singularidade accidental. O que faz dele um marco emblemático é que nele se desmascara o processo de dominação totalitária em curso na história da civilização. Processo bem expresso naquela sentença já mencionada da *Dialética Negativa*, que declara ver Auschwitz como a definitiva confirmação do princípio de identidade como princípio de morte. Ou, na formulação consagrada pela *Dialética do Esclarecimento*, como o acontecimento que demonstra, de modo irrefutável, que o princípio de autoconservação prevalecente termina por converter-se no seu contrário, na aniquilação do indivíduo. Mecanismo de dominação totalitária e exploração econômica que se mostra sempre pronto, tão logo eclode crise ou revolta, a deflagrar o processo de repressão e banimento, elegendo, segundo a cor local, o elemento a ser

estigmatizado, o corpo estranho a ser purgado, cuja alteridade se acusa de ameaçar a identidade imposta: estrangeiros, marginais, despossuídos, sem-terras, ciganos, grupos raciais, etnias diversas, sérvios, croatas, tchetchenos, palestinos, árabes, a enumeração é infindável, populações inteiras na periferia do sistema de capitalismo global. Não representam estes grupos, cada qual por seu turno, corpos estranhos a serem dizimados, purgados da identidade maculada, quando não mais explorados? Certo que não mais por Auschwitz, mas por toda essa série de acontecimentos atrozes e abjetos “assemelhados de Auschwitz” que pontuam de cabo a rabo o processo civilizador e persistem no horizonte da história - sob o signo do fanatismo da purificação da alteridade (e não apenas étnica ou religiosa, como no caso do combate ao terrorismo) cujas raízes se prendem à racionalidade de dominação econômica vigente.

O mais pavoroso não é a guerra, mas a guerra sem ódio, tecnocrática, a guerra que não é percebida como tal. De horror inconcebível porquanto inapreensível como aniquilação sistemática e planejada de uma massa anônima de indivíduos. Eis o que faz transparecer sob uma nova luz, mais cristalina, a especificidade de Auschwitz para a filosofia da história. Sim, é certo que seu advento torna escandalosamente patente a falácia de uma racionalidade global dos fatos históricos, cuja temporalidade estaria fatalmente orientada rumo à emancipação futura. É certo que ele proclama a céu aberto a derrocada da visão marxista da história erigida em ideologia: Auschwitz aparece como uma caricatura grotesca do mal, caricatura esta que se volta contra o mundo normal, ensinando a norma, e sua razão, a temer sua própria perversidade (cf. *GS* 4, p. 107; *MM*, p. 84; § 60 - *Uma palavra a favor da moral*). Mas, ao mesmo tempo, seu significado vai mais além. O horror que nele se anuncia não é somente o da guerra que eclode em lugar da revolução, da morte em lugar da emancipação, mas o da morte e da guerra proclamados em nome da normalidade: a aniquilação fria e metódica levada a termo em meio a mais absoluta indiferença, segundo os critérios de racionalidade e eficiência de um sistema econômico-social de administração totalitária¹⁰. Assim, o horror que nele se anuncia não é somente o da recaída do esclarecimento na crueldade primitiva, mas sobretudo na sua insciência, no obscurecimento da consciência que o esclarecimento sempre reputou próprio do mítico. Com Auschwitz, o esclarecimento mostra-se sob o signo dominante do sortilégio e do feitiço.

A acusação maior lançada por Auschwitz é a de uma cegueira universal renitente, terminantemente refratária a seu esclarecimento, própria do que se encontra enfeitado. Contudo, é justamente esta acusação que, conferindo à reflexão adorniana seu acento desesperador, repõe paradoxalmente o destino em

¹⁰ Na atual cruzada norte-americana contra o “terrorismo” em nome da segurança pública e da “proteção da liberdade” - é preciso que se diga? -, eis mais uma vez a guerra conclamada em nome da normalidade.

nossas mãos. Como é nesta desesperança que mora a esperança de emancipação, tachar sem mais o pensamento adorniano de pessimista, niilista ou escatológico é retirar-lhe o espinho na carne. Sua reflexão jamais recai no conformismo fatalista, ainda quando se apresenta dotada da clarividência de quem pressente a maldição. Assim é quando acusa, não que o indivíduo está condenado à desapareição, mas sim que já não vive enquanto insiste no contrário. Assim é quando anuncia, não que o mundo está votado à barbárie, mas sim que já perdura na mais rematada insensatez enquanto acredita viver na mais absoluta normalidade. O que é simplesmente tranquilizador revela-se aí sim perturbador. O que causa espanto não é a ausência de autonomia, a vácuca individualidade à espreita do sujeito, mas sim a descoberta de que já se vive como autômato enquanto se teima no contrário – sobrevivendo-se desgraçadamente sem poder morrer. O que causa espécie não é a marcha inexorável rumo à total desintegração na total administração, mas a suspeita de que nosso mundo já não é enquanto evolui obstinado em sua marcha: vivemos hoje após o fim do mundo, chamando nossa morte pelo nome de normalidade; normal é a morte e a guerra (cf. *Minima Moralia*, notadamente o apontamento § 33 - *Longe dos tiros*)¹¹.

Nós, que vivemos depois de Auschwitz, somos todos como que sobreviventes de Auschwitz. Sobre todos nós pesa esta áspera cruz da frialdade e da indiferença. Não fosse por ela, não teria havido Auschwitz; não fosse ela não seríamos nós todos sobreviventes. (O mandamento a que já nos habituamos desde há muito - lutar por si mesmo e não pensar nos outros - não é o mandamento feito impiedoso imperativo de sobrevivência nos campos de concentração?) Que a culpa que carregamos com ela não seja universal, é algo que poderia ser desmentido tão-somente pelos que sucumbiram. De forma cruciante, é a legitimidade de nossa própria existência que ela põe em questão, antes mesmo da legitimidade de escrever poemas. É o próprio Adorno quem assim pondera na *Dialética Negativa*. Legítimo é o direito do torturado de gritar e de expressar seu sofrimento, de modo que talvez tenha sido falso dizer que depois de Auschwitz não se possa escrever poemas: “O que, em contrapartida, não é falso é a questão menos cultural quanto a poder continuar vivendo depois

¹¹ Remetemos desde já o leitor ao apêndice *A esperança no seio da morte*, mesmo sendo mais aconselhável, talvez, lê-lo ao final deste capítulo para não partir seu fio discursivo. Seja como for, ele pode ser aqui elucidativo, pelo efeito de contraste, ao sublinhar uma certa positividade utópica, que contamina o materialismo de Ernst Bloch, de forma alguma compartilhada por Adorno. Como deverá ficar claro, o negativismo adorniano demora-se até não mais poder perante a morte do indivíduo, ou melhor, demora-se até o desespero perante o doloroso processo de aniquilação de sua individualidade. Sua esperança reside nesta demora, e não na certeza, de teor messiânico, da infalível redenção vindoura.

de Auschwitz, quanto a ser francamente permitido viver a quem escapou acidentalmente, quando deveria ter sido justamente executado. Sua sobrevivência requeria já a frialdade [*der Kälte*], o princípio fundamental da subjetividade burguesa, sem o qual Auschwitz não teria sido possível: drástica culpa de quem se safou. Em troca, recebe como paga os sonhos que o assediam, como aquele em que já não vive de fato, mas sim passou pela câmara de gás em 1944, e cuja existência posterior inteira é mera imaginação, emanção do desejo delirante de um executado há vinte anos atrás” (GS 6, p. 355-6; DN, p. 363). Bastante expressiva dessa impossibilidade radical de escapar do pesadelo Auschwitz, de purgar a imagem do existente da realidade concentracionária com sua frialdade exacerbada, é a epígrafe que Primo Levi antepõe ao relato de seu errático regresso para casa, *La tregua*, após a libertação do campo de Auschwitz: “Sonhávamos nas noites ferozes sonhos densos e violentos, sonhados de corpo e alma: voltar, comer, contar. Então soava breve e submissa a ordem do amanhecer: *Wstavach*. E se partia no peito o coração. Agora reencontramos a casa, nosso ventre está saciado, acabamos de contar. É tempo. Logo ouviremos ainda o comando estrangeiro: *Wstavach*” (*A Trégua*, p. 5). Muitos meses ainda depois de sua libertação, de volta à casa, acolhido por parentes e amigos, Primo Levi se viu de fato assombrado por um sonho recorrente: “É um sonho dentro de outro sonho, plural nos particulares, único na substância. Estou à mesa com a família, ou com amigos, ou no trabalho, ou no campo verdejante. Um ambiente, afinal, plácido e livre, aparentemente desprovido de tensão e sofrimento; mas, mesmo assim, sinto uma angústia sutil e profunda, a sensação indefinida de uma ameaça reinante. E, de repente, continuando o sonho, pouco a pouco ou brutalmente, todas as vezes de forma diferente, tudo desmorona e se desfaz ao meu redor [...]. Tudo agora tornou-se caos: estou só no centro de um nada turvo e cinzento. E, de repente, *sei* o que isso significa, e sei também que sempre soube disso: estou de novo no *Lager*, e nada era verdadeiro fora do *Lager*. De resto, eram férias breves, o engano dos sentidos, um sonho: a família, a natureza em flor, a casa” (*A Trégua*, p. 359)¹².

¹² Primo Levi nos fala também de um outro sonho que o assaltara insistentemente enquanto fora de fato prisioneiro, sonho que, salvo pequenas variações de ambiente e detalhes, também ocorria a muitos outros companheiros de infortúnio. Com um felicidade física inefável, sonha ele estar em sua casa, entre amigos, e ter muita coisa para contar. Todos o escutam a princípio, mas logo que sua narração avança no relato de horrores inomináveis, apercebe-se de que não mais o ouvem: “Parecem indiferentes, falam entre si de outras coisas, como se eu não estivesse. Minha irmã me olha, levanta, retira-se em silêncio. [...] Por que? Por que o sofrimento de cada dia constantemente se traduz, em nossos sonhos, na cena sempre repetida da narração que os outros não escutam?” (*É isto um Homem?*, p. 60). Não seria este sonho de angústia, afinal, um sonho premonitório da atitude escapista que comumente assumimos frente às narrativas que buscam prestar contas do horror?

Nada é verdadeiro fora do *Lager*. Sonhamos que estamos fora, levando uma outra vida, onde ninguém quer saber de horrores passados, inomináveis. Mas é que de fato sonhamos, e só em sonho nos evadimos do *Lager*. Agora porém já despertamos, agora sim estamos fora de verdade, levando há tempos uma outra vida, que nada mais sabe dos horrores passados. Mas então o pesadelo do *Lager* vem nos tomar de assalto, não temos como evitá-lo, obrigando-nos sempre a despertar como de um sonho, do tênue sonho desta vida fora do *Lager*.

Tudo é sonho fora do Lager

“Desejamos nos desfazer do passado, e com razão, pois não é possível viver à sua sombra e o terror não tem fim quando culpa e violência precisam ser pagas com culpa e violência; e não se justifica porque o passado, de que se quer escapar, ainda permanece muito vivo. O nazismo sobrevive, e não sabemos até hoje se apenas como fantasma do que foi tão monstruoso a ponto de não sucumbir a própria morte, ou se simplesmente não sucumbiu de forma alguma, continuando presente nos homens, bem como nas condições que os cercam, a disposição pelo inominável” (*GS* 10/2, p. 555; *EE*, p. 29 - “O que significa elaborar o passado”). Malgrado a hesitação da sentença, é certo que a sobrevivência do nazismo na atualidade assume, para Adorno, contornos bem mais nítidos que aqueles delineados pelo fantasma de uma culpa irremissível, quanto mais monstruosa. O passado nazista nos assombra de forma bem mais concreta, não há dúvida, o que se evidencia apenas secundariamente pela persistência de organizações neonazistas, pelo radicalismo ostensivo de grupos extremistas, ou pela representação crescente de partidos de extrema direita, os quais corroem por dentro os regimes democráticos de forma bem mais alarmante. O sinal inequívoco desta sobrevivência assombrosa, Adorno o descobre, antes de mais nada, no profundo silêncio que fazemos cair sobre o horror. Na exata medida em que malogra em nosso mundo toda tentativa de medir-se com o mais extremo, só pode continuar presente nos homens a disposição para o inominável¹³. Porque subtraímos-nos à confrontação com o

¹³ São aliás assombrosas as discussões, atualmente em curso na Alemanha unificada, a propósito da indenização devida às vítimas de trabalho forçado do regime nazista. Elas se esgotam, na prática, ao montante financeiro devido e à percentagem da cota de contribuição de cada uma das partes concernidas – governo, conglomerados empresariais e igreja católica. Assim, é o próprio capital que, fortalecido pelo que exauriu e dizimou, cinicamente retorna sobre os que a exaustão não tirou a vida – certo de poder reparar com capital o que este mesmo capital infligiu da forma mais atroz. Que tal reparação seja não apenas anódina, mas até mesmo ultrajante aos que sucumbiram, é algo tanto mais escandaloso quanto mais vazio de sentido para o pragmatismo imperante nas discussões. A necessária e desejada elaboração do passado assume, assim, a forma desavergonhada de sua assimilação.

horror, só pode persistir o perigo de que o terror se repita. É, assim, nesta recusa peremptória em elaborar a desmesura do mal, neste caráter refratário à culpa, que radica, para Adorno, a possibilidade maior de que Auschwitz se repita, possibilidade terrível em face da qual se levanta o imperativo primeiro da educação em nossos dias: não escamotear o horror da história nem tampouco furtar-se à angústia que provoca a situação atual.

Ora, dentre as condições psicológicas que tornaram Auschwitz possível, a mais decisiva talvez tenha sido a frialdade reinante em nossa sociedade, vale dizer, a incapacidade de amar e de identificar-se com o outro, a indiferença frente a tudo quanto sucede ao próximo, a perseguição do interesse próprio em detrimento dos interesses dos demais: “A incapacidade de identificação foi, sem dúvida, a condição psicológica mais importante para que pudesse ocorrer algo assim como Auschwitz entre pessoas, em certa medida, civilizadas e inofensivas” (GS 10/2, p. 687; PS, p. 120; “Educação após Auschwitz”). Para fazer frente a esta impassibilidade, Adorno insiste, evidentemente, no valor e no imperativo de uma educação contrária à disciplina através da dureza. O caráter frio e impassível forma-se justamente pela firme determinação de suportar estoicamente a dor e, no limite, de conquistar a suprema indiferença à dor. Ao final, a angústia e o sofrimento reprimidos no processo vingam-se nele mesmo, pela dureza imposta, e se dirige contra os demais como violência bruta. Notemos, porém, que esta frialdade, antes de ser um traço predominante de personalidade, é traço característico de nossa organização econômico-social: “O que se costuma chamar convivência [*Mitläufertum*] foi inicialmente interesse comercial; defender o proveito próprio antes de todos os demais para não correr risco algum, para *não se queimar*. Essa é uma lei geral do existente. O silêncio sob o terror foi somente sua consequência. A frialdade das mônadas sociais, do competidor isolado, enquanto indiferença frente ao destino dos demais, foi condição para que só uns poucos se movessem” (GS 10/2, p. 687; PS, p. 120; “Educação após Auschwitz”). Desde que esta nossa forma de organização social, que produz e reproduz a frialdade, persiste inalterada, continuam dadas as condições para que Auschwitz se repita. Sem que a frialdade possa cobrar consciência de si, assim como das condições que a engendram, não há como nutrir esperanças no sentido de que o horror deixe de nos assombrar na forma passada. E mais uma vez aqui, para pôr-se à altura da realidade monstruosa de Auschwitz, a dialética adorniana distende-se de forma dilacerante, suspeitando que a frialdade reinante, mergulhando fundo em nosso ser, possa estar na própria natureza antropológica do homem, que a barbárie possa estar no próprio princípio civilizador, o que faz com que a luta contra ela tenha algo de realmente desesperador. Reina aqui, como em tantos outros momentos deste pensamento, uma variação daquele tema de Benjamin, segundo o qual enquanto não formos capazes de sentir na pele o quão desesperadora é nossa realidade, nossas esperanças não têm razão de ser.

Mas, como já compreendemos, o negativismo adorniano, sempre que bate às portas do niilismo, é para de lá retornar sem fazer “o jogo da desgraça”. Pois nesta frialdade, de que nos dá testemunho toda história humana e que encontra em Auschwitz a confirmação irrefutável, por assim dizer, da indiferença pela vida individual elevada ao expoente máximo, nesta mesma frialdade Adorno reconhece atuante um momento de distanciamento, este essencialmente humano, capaz de superar a cegueira do princípio de autoconservação levado a extremos: “O que há de inumano na capacidade de distanciar-se e elevar-se como um espectador, vem a ser, afinal, precisamente o humano” (*GS* 6, p. 356; *DN*, p. 363). O que Adorno tem aqui em vista é, evidentemente, o distanciamento inerente à esfera da cultura *lato sensu*, mas especialmente ao domínio da estética e do pensamento reflexivo. A frialdade que aqui intervém não é, certamente, a da animalidade do absorvido, do sujeito aferrado ao instinto de conservação, mas sim a dos que se distanciam como espectadores, dos que se mostram de certa forma ausentes, recusando-se a entrar no jogo e perguntando se tudo deve ser como é. Nesta sorte de distanciamento encontra-se preservada, por assim dizer, a capacidade de renúncia ao interesse próprio, de identificação e compadecimento com o outro; nela reside a possibilidade de entendimento e compreensão que se vê renegada, por seu turno, no distanciamento que culmina na fria impassibilidade burocrática capaz de administrar até mesmo a morte com a maior eficácia. Contudo, também esta espécie de frialdade própria do espírito culto, ou da cultura em geral, não deixa de ser uma formação reativa, sem a qual o indivíduo sucumbiria em face dos horrores da existência, ou frente à angústia que lhe provoca a consciência de sua nulidade: “nenhum habitante do mundo falso poderia suportar o verdadeiro; estamos demasiado estropiados para tanto” (*GS* 6, p. 345; *DN*, p. 351). É sua humanidade justamente, no que tem de mais delicada, que não lhe reserva outra saída senão a de uma reação estupefaciente em face do assombroso. Nos termos de Adorno, o esteticismo por debilidade ou a ataraxia imposta não deixam de ser uma reação de defesa. Neste sentido, talvez não seja falsa a superação da ofuscação que por meio dele se anuncia, mas é certamente falsa a que por meio dele se afirma – assim, por exemplo, no artista que se acredita distinto e se atribui demasiada importância.

Gostaria de levar ainda um pouco mais adiante aquele desvelamento do lado noturno de nossa realidade, que sobrevém como campo de concentração, recorrendo, para tanto, novamente ao testemunho de Primo Levi. A uma certa altura de seu relato, ele nos conta do período que passou na enfermaria do Campo, no *Ka-Be* (sigla para *Krankenbau*), como era conhecida, convalescendo de um ferimento no pé que o incapacitara para o trabalho forçado. Sob muitos aspectos, esta sua estadia no *Ka-Be* guarda correspondências com o distanciamento que nos proporciona a experiência estética. Como escreve Levi, o *Ka-Be* é o Campo livre do sofrimento físico, do trabalho forçado e da fome

doentia: “Os sofrimentos materiais não são muitos, a não ser a fome e os ligados às doenças. Não faz frio, não se trabalha, e, desde que não se incorra em alguma falta grave, não se apanha” (*É isso um Homem?*, p. 49). O tempo ocioso deixa espaço para o pensamento e para a lembrança; algo de novo se dá, parecido com o despertar, quando se tem a oportunidade de repousar no *Ka-Be*: “Por isso, quem ainda possui um germe de consciência, recupera esta consciência; por isso, nos eternos dias vazios, a gente não fala apenas de fome e trabalho; chegamos a considerar como nos transformaram, o quanto nos tiraram, o que é a nossa vida. Neste *Ka-Be*, parêntese de relativa paz, aprendemos que nossa personalidade corre maior perigo que a própria vida. Os antigos sábios, em vez de exortar: ‘Lembra-te de que vais morrer’, deveriam ter recordado este outro perigo maior que nos ameaça. Se, do interior do Campo, uma mensagem tivesse podido filtrar até os homens livres, deveria ter sido esta: procurem não aceitar em seus lares o que aqui nos é imposto” (*Idem*, p. 54). No *Ka-Be* brotam as palavras que lá fora quedam mudas e já não exprimem mais nada; brotam trazendo consigo a lembrança, dolorosamente nítida, de uma outra vida que se acreditara perdida para sempre, e com a lembrança os sonhos de evasão e libertação. Convalescendo na enfermaria, Levi nos recorda ainda da impressão inesquecível que lhe causava escutar ao longe o martelar do bumbo e dos pratos da banda de música que acompanhava, lá fora, os companheiros de infortúnio a marchar para o trabalho. Só então, conta-nos ele, a partir daquela distância, a música pôde parecer-lhe como realmente era, como algo de infernal, integrante de uma clara estratégia de aniquilação do que restasse de humano nos prisioneiros: “Ao ecoar esta música, sabemos que os companheiros, lá fora, partem marchando como autômatos; suas almas estão mortas e a música substitui a vontade deles; leva-os como o vento leva as folhas secas. Já não existe vontade; cada pulsação torna-se passo, contração reflexa dos músculos destruídos. Os alemães conseguiram isso. Dez mil prisioneiros, uma única máquina cinzenta; estão programados, não pensam, não querem. Marcham” (*Idem*, p. 50).

Não morrerás depois de Auschwitz

Como seria possível ainda viver após Auschwitz? Sim, como seria possível continuar vivendo sem ser esmagado sob o peso monstruoso da culpa que se abate sobre nós? Mas o questionamento de Adorno deve também ser entendido no sentido mais elementar e literal da expressão: aquele segundo o qual viver não seria mais possível desde que já não mais se vive pura e simplesmente, desde que Auschwitz assinou de uma vez por todas este nosso decreto de morte que sentenciar como pura ilusão a vida do indivíduo autônomo. Ora, quanto mais a morte se afirma como a verdade de nossa vida, tanto mais nos tornamos vítimas desta desgraça maior, a da impossibilidade de morrer. Sem poder nem viver plenamente, nem se libertar pela morte verdadeira, vai pesando sob nossa

existência a maldição do que está vivo e morto ao mesmo tempo. Nossa vida vai assumindo assim mais do que nunca as feições de algo fantasmagórico, da ordem do aparente. Eis portanto uma realidade impiedosamente concreta que vai se fazendo mais e mais apreensível tão-somente por meio de algo da natureza da imagem, e cuja maldição vai se tornando, enquanto sortilégio, exclusivamente acessível pelo encantamento mágico proporcionado pela experiência estética.

É certamente uma cruel ironia da história o fato de que nossa época, tendo proclamado aos quatro ventos a morte de Deus e desbaratado a impostura da imortalidade da alma, se veja forçada a constatar que a morte não seja mais possível; e que, tendo decretado a morte irrevogável da arte, se veja ela própria transmutada em algo de espectral, vítima do encanto de uma aparência de vida. Aferrada a sua positividade, que faz da própria morte vida, ela avança como existência enfeitiçada que carrega a vida na morte e nela se mantém. É este progresso fatídico que, mais do que nunca após Auschwitz, depõe nas mãos da arte um condão redentor: “Pois só a arte, ao repetir o sortilégio da realidade e ao sublimá-lo em *imago*, tende ao mesmo tempo a dele libertar-se” (*GS* 7, p. 196; *TE*, p. 151). Adorno reitera aqui o preceito dialético segundo o qual é somente identificando-se com aquilo contra o que se insurge que se torna possível opor-se verdadeiramente a ele¹⁴ (cf. *GS* 7, p. 201; *TE*, p. 155). Mas não é a arte em geral, é certo, que se presta efetivamente a esse exercício de desencantamento, mas uma arte radical, que Adorno assinala em algumas obras de vanguarda de seu tempo, cujo desiderato consiste na renúncia a seu próprio espaço de encantamento mágico. Daí porque Adorno insista no único *parti pris* ainda hoje possível para a arte como sendo o da morte: quebra do encantamento vital pela mortificação do brilho aparente da beleza.

Para ele, a literatura de Kafka é das mais exemplares nesse ponto, impondo-se como meio por excelência para descrever nossa condição. Mas de qual condição se trata aqui exatamente? Precisamente daquela condição estranha de quem esqueceu de morrer, de quem já não se vê mais capaz sequer de morrer. Aquela condição, precisamente, em que a morte, que mal se anuncia, nos horroriza extraordinariamente não porque nos fale de nossa condição de mortais, mas de nossa condição de impossibilitados de morrer. Como escreve Maurice Blanchot, reportando-se a Emmanuel Levinas, a existência é a única e verdadeira fonte de angústia para os homens: “A existência lhes dá medo, não em razão da morte, que poderia lhe por um termo, mas porque exclui a morte,

¹⁴ Preceito aliás variante do antigo tema animista do *similia similibus curantur*, que se repete no tema da lança e da serpente, ambos muito caros a Adorno. E que, se é de fato dialético, coaduna-se mais exatamente com um modelo antinômico de dialética, que confia a redenção no demorar-se perante o negativo, e não com o modelo hegeliano-marxista, que faz da síntese final uma decorrência necessária do trabalho de mediação conceitual.

porque sob a morte está ainda ali, presença no fundo da ausência, o dia inexorável sobre o qual nascem e morrem todos os dias” (*A Parte do Fogo*, p. 323-4; “A literatura e o direito à morte”). E que existência é esta que está sempre a fazer da própria morte vida, sem jamais poder morrer? Não seria a de uma vida que carrega a morte e nela se mantém? Em tudo semelhante àquela que se apresenta como imagem, manifesta por exemplo nas palavras que lemos sobre as páginas de um livro, tais como “está morto”, ou então simplesmente “morreu”, depois das quais nada acontece, o mundo não se acaba como se acreditava, não cai a noite profunda e a existência continua: “Não morremos, eis a verdade, mas acontece que também não vivemos, estamos mortos em vida, somos essencialmente sobreviventes. Portanto, a morte termina nossa vida, mas ela também termina com nossa possibilidade de morrer; ela é real como fim da vida e aparece como fim da morte” (*Parte do fogo*, p. 16; “Leitura de Kafka”). Ao perdermos o tranquilizante consolo na transcendência, que acalentava nossos doces sonhos de imortalidade, algo de realmente mais terrível que a morte nos aguarda e passa a nos aterrorizar: não exatamente o horror do vazio, o medo do nada absoluto deste além defraudado, mas, surpreendentemente, a suspeita de que este vácuo refúgio nos seja retirado, de que não haja o nada, de que esse nada seja ainda o ser: “No momento em que não podemos sair da existência, esta existência não está terminada, ela não pode ser vivida plenamente, e nossa luta para viver é uma luta cega que ignora que luta para morrer e que se atola numa possibilidade cada vez mais pobre. Nossa salvação está na morte, mas a esperança é viver. Onde decorre que nunca somos salvos e que também nunca estamos desesperados, e é de certo modo nossa esperança que nos perde, é a esperança que é nosso desespero, de tal forma que o desespero também tem um valor libertador e nos leva a esperar” (*Ibidem*). Eis-nos portanto privados do consolo, sucedâneo à morte da metafísica, oferecido pelo materialismo burdo, nomeadamente aquele tornado célebre pelo preceito epicurista: “enquanto somos, a morte não é; quando a morte é, nós é que não somos”. Seria preciso, pois, aprender a suportar esta prova ainda mais dura: continuamos a ser enquanto já não somos, não terminamos de morrer, não existe fim. Não podemos mais contar com a noite, com o nada, com o silêncio absoluto, com estes subterfúgios afinal tão humanos. Não podemos contar com a morte, e, no entanto, no seio mesmo desta desgraça maior, como um dia implacável a raiar sem fim, perdura a esperança. Que a impossibilidade de morrer signifique igualmente impossibilidade da morte da esperança talvez seja o que há de verdadeiramente terrível em nossa condição. Como escreve Blanchot, nada mais apavorante que esta esperança que não tem fim, que se renova sempre a cada recaída na miséria interminável de nossa existência. E contudo, não fosse por ela, por esta esperança verdadeiramente desesperadora, a persistir ingênua e cruelmente quando tudo leva a crer que nada mais há para esperar, é possível que realmente não nos restasse mais nenhuma esperança.

Pela mesma razão que continua viva a filosofia que perdeu o momento de sua realização, sobrevive como morto o sujeito burguês cuja salvação possível foi perdida. Por ocasião da revolução fracassada, ele deixou passar o momento redentor em que poderia ter dado lugar a seu sucessor. Convertido num pálido espectro do que foi um dia, ele vai assim persistindo, prolongando *ad infinitum* o processo de decadência e agonia da individualidade burguesa, sem possibilidade de desenlace e superação – é o que inaugura seu inferno tardio. Condenado a sobreviver na figura da débil plasticidade do amorfo (que nada mais sabe da pujança dos traços de caráter e personalidade do indivíduo vigente nos tempos áureos do liberalismo econômico), privado de sua própria individualidade, o sujeito burguês vê-se igualmente privado da possibilidade de que sua morte venha a ter algum significado. Como poderia não ser insignificante a morte do que já vive como morto, mais ainda, como seria ela simplesmente possível? “A zona na qual não se pode morrer é ao mesmo tempo a terra de ninguém entre homem e coisa” (GS 10/1, p. 276; P, p. 260 - “Anotações sobre Kafka”). Privado de sua individualidade, o sujeito burguês já não é mais capaz de morrer.

Deixando de ser indivíduo, o burguês deixa ao mesmo tempo de ser efêmero, perpetuando-se como sujeito insciente de sua própria morte. Embalsamado vivo, ele é atingido por uma maldição: a vida que nele ainda teima em viver, o melhor de sua vida sempre esquecida, exclama já surda e inutilmente, ansiando em vão pela promessa não cumprida em vida: “‘Quero morrer’, mas isso lhe é negado” (GS 10/1, p. 263; P, p. 248). A ele se encontra vedado o caminho sinistro da experiência de sua própria morte. Ora, a obra de Kafka pode ser vista como uma espécie de colimado de experiências absolutamente fora do comuns e, no entanto, estranhamente familiares, dentre as quais a mais inquietante talvez seja aquela que nos evoque nossa própria morte: “Quem quisesse entender por si mesmo como se chega às experiências fora do normal que em Kafka circunscrevem o normal deveria presenciar um acidente numa cidade grande: inúmeras testemunhas se apresentam e declaram conhecer a pessoa acidentada, como se todos os habitantes tivessem se reunido para assistir ao instante em que o poderoso coletivo se lançou sobre o antigo e frágil carro de praça. O permanente *déjà vu* é o *déjà vu* de todos” (GS 10/1, p. 263; P, p. 248). Escusado esclarecer que é a morte própria que cada indivíduo projeta, pela necessidade de exorcizá-la, sobre a vítima do acidente, vítima que, não sem razão, jura de pés juntos já ter visto um dia¹⁵.

¹⁵ Após nos advertir do quanto o mundo de hoje evita o espetáculo da morte, do quanto expulsa a morte do universo dos vivos, Walter Benjamin, em seu ensaio “O narrador”, faz observação semelhante a propósito da narrativa romanesca: “O que seduz o leitor no romance é a esperança de aquecer sua vida gelada com a morte descrita no livro” (*Obras Escolhidas I*, p. 214).

A morte através das obras

Só há um modo de, na medida do possível, sobrepujar a reificação a que sucumbe o sujeito: ele deve executar aquilo de que padece, isto é, deve fazer a experiência de si mesmo como coisa morta, sem esperança de poder um dia morrer plenamente. Só através da dolorosa consciência de sua morte fracassada lhe é dada a possibilidade de renascer para a vida, despertando para sua singularidade insubstituível e não realizada: “Este é o avesso da teoria de Kafka acerca da morte fracassada: que a criação danada e inutilizada não possa mais morrer é a única promessa de imortalidade” (GS 10/1, p. 286; P, p. 269). Entregando-se à reificação exigida de antemão pelo mundo, o sujeito como que se antecipa a ela para poder escapar-lhe; ele se abandona sem resistência ao decreto baixado pelo mundo administrado que o relega a algo de fútil, inútil e ocioso: “O único remédio contra a semi-inutilidade da vida que não vive é a inutilidade plena. É assim que Kafka confraterniza com a morte” (GS 10/1, p. 286; P, p. 269). No reconhecimento dolorosos de sua absoluta nulidade, na assunção penosa de sua morte revelada, imiscui-se a esperança renovada de sua ressurreição. Ele se mostra, então, na sua desesperança, algo mais que coisa. Este sujeito, destarte capaz de ressurgir para a vida, justamente por isso distingue-se daquele que se rendeu cabalmente ao princípio de adaptação vigente, sancionando sua impotência ante o absoluto social. Como ocorre com o entusiasta do jazz, para tomar um exemplo caro a Adorno. O que este proclama alegremente é o próprio veredicto que o sentencia: “eu não sou nada, eu sou lixo, é bem feito que se faça isso comigo” (GS 10/1, p. 136; P, p. 130 - “Moda intemporal: sobre o jazz”).

Ante esta relutância tenaz do sujeito em experienciar dolorosa e verdadeiramente o execrável de sua situação, e isto quanto mais se aferra a uma individualidade já vazia, cumpre à filosofia empenhar-se pelo despertar deste sono de morte: fazer vir à tona nossa inarredável solidão, a frialdade imperante para com tudo e com todos, o deserto de nossas relações, a impossibilidade de amar e ser amado, o mutismo reinante em meio a toda ruidosa comunicação. Quebrar o feitiço da reificação que suprime a diferença entre o vivo e o morto, despertando a consciência de nossa liquidação enquanto indivíduos. Pois pela negação rebarbativa de nossa própria morte só fazemos levá-la mais adiante; pela insistente aclamação de nossa saúde vital só fazemos aprofundar nosso mal. Arrostar, assim, a aniquilação que nos vitima a todos, e com horror, pois esquivar-se a ela só contribui para levá-la mais a fundo. Por trás do semblante ostensivamente sorridente, ser capaz de discernir o sofrimento e a tortura do sorriso forçado e encomendado, propaganda de algo que já não vive, ou cuja sentença de morte já foi decretada há muito, sem que porém pudesse se ver cumprida. Eis o que ainda se deve esperar da filosofia. Em lugar de saborear a

falsa eliminação da morte promovida pela indústria cultural e em seu proveito, dar ensejo à experiência de pavor inseparável da consciência íntegra da morte, tal qual expressa por Kafka na história do caçador impossibilitado de morrer.

A seção “O véu do individualismo”, que encontramos na *Dialética Negativa*, é incisiva a este respeito. A filosofia, ao invés de alimentar a fátua ilusão de uma individualidade plena e autêntica, deve expor o narcisismo do sujeito à verdade que lhe é mais insuportável: sua nulidade e sua vanglória frente à onipotência do absoluto social. Só assim, fazendo soerguer o espesso véu de Maya de uma individualidade fantasmática, ela lograria desarmar o processo em curso de sacrifício do indivíduo perpetrado de boa vontade (através da cega obstinação em si mesmo) em favor da opressão do universal não reconhecida enquanto tal: “Mirar cara a cara a hegemonia do universal significa penalizar até o insuportável o narcisismo tanto dos indivíduos como da sociedade organizada democraticamente. Desmascarar a própria identidade como inexistente e ilusória faria facilmente tornar-se subjetiva a desesperação objetiva (de todos), privando-lhes assim da fé que lhes inculca a sociedade individualista, segundo a qual eles, os indivíduos, são o substancial” (GS 6, p. 306; DN, pp. 309-10).

Ora, isto, notadamente, a filosofia deve mais do que nunca à autêntica experiência estética, tal como a entende Adorno: “O que na arte se pode chamar de sério, grave [*Ernst*], sem bafio idealista, é o *pathos* da objetividade, que põe diante dos olhos do indivíduo contingente aquilo que é mais e diferente dele na sua insuficiência historicamente necessária. Imagem da morte no seu domínio, as obras de arte correm este risco” (GS 7, p. 64; TE, p. 52). Mais ainda, conforme nos dirá ele, o único antídoto para esta afirmação vital sintomática de uma patologia mortal é, paradoxalmente, também ele uma doença: “o belo enquanto doença consciente de si mesma”, que é como se consuma a beleza nas manifestações artísticas radicais da modernidade.

Lembremos, a propósito, a célebre passagem do conto de Poe, “*A descent in to the Maelström*”, mencionada por Adorno em seu estudo sobre Kierkegaard. Tragado pelo sorvedouro descomunal do *Maelström*, o famigerado turbilhão da mitologia nórdica, o pescador vê a morte em face; então, graças a esta visão fatídica da morte inexorável, tudo ganha a seus olhos o brilho fulgurante da beleza. Ora, tal transfiguração estética da existência a um passo da catástrofe, ao encerrar um desprendimento do cego instinto de sobrevivência, é, paradoxalmente, o que lhe permite escapar da morte: Que coisa esplêndida morrer daquela maneira, ocorre ao pescador, e quão irrisório pareceu-lhe então, perante um espetáculo de tamanha beleza, preocupar-se com algo tão insignificante quanto sua conservação individual! Em contrapartida, o sujeito que permanece apegado a si mesmo em nome de sua autoconservação reitera a lógica mítica do sacrifício: quanto mais ele se afirma livre, quanto mais se agarra nessa ilusão de autonomia e soberania, mais o fluxo da história se assemelha ao fatídico *Maelström* que o arrasta consigo na sua voragem aniquiladora. O que

nos faz lembrar, em seguida, do comentário tecido num dos fragmentos de *Minima Moralia* a respeito da canção “Entre a montanha e o vale profundo”. Duas lebres que se empanturram de grama, conta a letra da canção, julgam-se abatidas pelo caçador; então, ao constatarem que ainda estão vivas, partem em disparada. A lição que daí extrai Adorno: deve-se fazer como as duas lebres, imaginar-se morto, pois só aquele que se imagina morto é capaz da consciência de que ainda vive, mais ainda, de que ainda há vida. A vida só se salva ante a consciência extrema e desesperadora da morte decretada, do mesmo modo que “a razão só pode resistir no desespero e no excesso; é preciso o absurdo para não sucumbir à loucura objetiva” (GS 4, p. 228; MM, p. 175; § 128 - *Regressões*).

Não viria agora muito a propósito uma referência ao fragmento “Um Sonho” de Kafka? Não seria a autêntica obra de arte, afinal, uma espécie de sonho de pressentimento de morte, somente graças ao qual se faz possível despertar para a vida que já não vive? “A beleza enquanto doença consciente de si mesma”, este antídoto de nossa doentia afirmação vital, segundo a mencionada expressão de Adorno, não designaria ela o encantamento artístico que se desvela enquanto tal, despertando-nos assim do encanto desta nossa vida fátua? Não designaria ela uma espécie de recusa, de conjuração do encantamento, levada a termo por um tipo de arte radical, capaz de quebrar o encanto deste nosso sonho de vida? Conjuração que, é certo, não deixa para tanto de se servir do encantamento inalienável da arte em geral, atinente a sua natureza imaginária e a seu proceder de finalidade sem fim, mediante os quais a realidade como que se desfaz e a cega coerção da autoconservação se vê desarmada. Ora, no fragmento “Um Sonho” a que nos referimos, precisamente isto - a quebra do encanto de uma vida falsa pela mortificação do brilho aparente da beleza - nos é dado acompanhar de maneira exemplar.

Mal iniciamos a leitura deste fragmento, vemo-nos transportados para um espaço encantador em que ingressamos como em sonho. Seduzidos por sua beleza de dia radiante, deixamo-nos arrastar inconscientes, a flutuar suavemente como por sobre uma torrente, fascinados não sabemos exatamente por quê ou pelo quê, enquanto estandartes e flâmulas de um cortejo flamejam para nosso grande contentamento. Espaço encantador que nos põe extasiados ainda quando nos conduz a passear num cemitério, e até mesmo quando nos deixa tombar de joelhos perante uma tumba recém cavada, no exato momento em que sua lápide é cravada na terra. E não é o artista aquele que então aparece no sonho, hesitante no cumprimento de seu ofício, o de inscrever sobre a lápide recém plantada um nome? Nome que custamos a adivinhar qual seja, que relutamos a reconhecer como sendo precisamente o nosso, aquele que, malgrado nossa tênue resistência, nos faz deslizar docemente para as profundezas da terra. Mas então, quando nos é dado vislumbrar encantados nosso próprio nome gravado na pedra, despertamos. Agora, entre surpresos e assombrados, vemos que o cortejo

a que assistíamos extasiados desde o princípio não era senão o nosso... mas agora tudo já não passa de sonho, sonho enredado pelas palavras do livro (como enredado em geral pelo espaço de encantamento da obra), do qual abismados erguemos os olhos. De sorte que, se o espaço estético da autêntica obra de arte possui como nenhum outro o condão de nos despertar para a vida que já não vive, é na exata medida em que, irmanado às inferiores regiões da morte, logra nos participar nossa própria morte. Servindo-se de sua natureza encantadora, ela é capaz de instilar o desencanto, fazendo aparecer como morto o brilho da aparência de vida, figurando a aparição da morte no brilho do aparente¹⁶.

Tomemos da obra de Kafka outra alegoria do espaço estético. A barca mortuária do caçador Gracchus, arrastada à deriva pelo vento que sopra nas inferiores regiões da morte, incapaz de encontrar o redentor caminho do além. Gracchus há muito já não vive, sem contudo lhe ser dado alcançar a celestial bem-aventurança. Para ele, como para o espaço estético em geral, a vida se encontra privada do reino da transcendência teológica. Gracchus já não pode ver cumprida a salvação prometida pela morte plena, mesmo tendo gozado, como foi o seu caso, de uma existência íntegra e feliz. Assim também todo espaço estético vive prisioneiro do sortilégio de não poder morrer definitivamente, e é mesmo a mais rematada insensatez pretender livrá-lo dele. Não mais lhe cabe sustentar a promessa da vida eterna, como outrora coubera à teologia; a revelação que agora lhe diz respeito é de outra ordem, notadamente, a de nossa morte natural transfigurada em vida, como aquela prefigurada no fragmento do sonho de Kafka que acabamos de mencionar. Justamente a seu respeito, comenta Adorno: “Somente o nome revelado pela morte natural, e não a alma viva, responde pelo que há de imortal no homem” (*GS* 10/1, p. 287; *P*, p. 270 - “Anotações sobre Kafka”).

¹⁶ Porque o encanto mortal que a beleza exerce sobre o indivíduo não deixa de ter repercussão sobre o processo histórico, passemos do plano da história individual para a coletiva tomando um exemplo mais da obra adormiana, o centésimo aforismo de *Minima Moralia* que recebe o título de um conto de Maupassant, “*Sur l’eau*”. Lemos ali que, ao exercer a sedução da contemplação desinteressada, o poder encantatório da beleza como que retira o aguilhão do processo produtivo, desbaratando seu caráter compulsivo: à luz do brilho da aparência, pode então aparecer como doentio “tudo o que está em devir”. Mais ainda. Cedendo ao doce convite de flutuar placidamente sobre a água e a olhar tranqüilamente o céu, entregando-se ao prazer de “*rien faire comme une bête*”, escapando assim ao círculo encantado da industriiosidade e do planejamento (e do esquema vigente de prazer associado à sujeição), vem à tona, e só então, o inquietante pressentimento de morte e destruição a presidir a insaciável dialética do processo histórico. Isto não é dito por Adorno com todas as letras, é certo, mas fica sem dúvida sugerido pela história narrada no conto de Maupassant escolhido para intitular o aforismo.

Por força do apelo de seu teor de verdade, as genuínas obras de arte apreciadas por Adorno dão a ver seu caráter aparente, do mesmo modo que a recusa da felicidade e do encanto que nelas se perfaz desmascara o caráter ilusório e vazio da vida do sujeito burguês. (No que toma parte, como já assinalamos, o momento de alegria e de encanto inerente à arte em geral e relativo a seu caráter aparente, de finalidade sem fim, refratário à coerção exercida pelo princípio de autoconservação.) O que então se quebra é o encanto de uma vida dominada pelo interesse próprio e aferrada na autoconservação. À semelhança das colunas partidas dos cemitérios, as obras nos falam de uma vida que não se cumpriu. Não é exatamente a finitude irrevogável de nossa vida que nelas vem à luz, mas sim sua miséria sem fim: uma vida cujos sonhos e esperanças se viram baldados e esquecidos. Sempre banida de nossas vidas, a morte vem a ser experimentada então, através das obras de arte, como termo desejável de uma má infinitude, como possibilidade de morrer contente. Viver deixa de ser repelir constantemente para longe de nós aquilo que deseja morrer; deixa de ser matar sem descanso, impiedosamente, o que há de moribundo, velho e miserável. Viver deixa de ser uma luta cega que ignora que luta para morrer. Experimentando ocasião de liberar-se, a angústia sempre recalcada dá ensejo assim a uma espécie de reconciliação com a morte, sem a qual uma outra vida, mais bela e feliz, que nem sequer se pressentia perdida, não poderia resplandecer. É antes porque a vida mortificada desperta das cinzas de sua miséria que a morte desponha, mas como agulhão de uma vida que anseia pela plenitude perdida. Seu cutelo reluz então, para aquele capaz de viver e morrer como quem ama, como instigante companheiro de jornada. Sabendo-se passageiro, tudo ganha a seus olhos uma aura de eterna bem-aventurança.

Horkheimer legou-nos em *Notizen 1949-1969* um apontamento tardio, “*Contra a repressão da morte*”, em que externa um parecer em tudo semelhante - apenas não faz ele deferência à obra de arte autêntica como antídoto capaz de atuar contra a repressão da morte. Que nos seja permitido transcrevê-lo aqui na sua quase totalidade. Ele fala por si só: “Abrigo a suspeita que uma humanidade mais justa e verdadeira viveria infinitamente mais consciente da morte. Tudo apareceria à luz da morte sem ganhar por isso um sabor amargo, mas apenas um aspecto relativo que reporia as coisas em seu devido lugar. A repressão que caracteriza o estágio atual promove a falsa estimação dos bens, o comodismo pueril, a presunção para com ninharias. A maior consciência da morte não implicaria o abandono do prazer. Pelo contrário. Assim como o amor romântico só adquiria sua doçura graças à relação com a morte, assim também a vida torna-se experiência de vida mediante o acolhimento do pensar na morte. A substância transitória longe está de tornar-se absolutamente desesperadora; ao contrário, isto é o que resulta da repressão. Na medida em que a vida deve subsistir em face de seu caráter transitório, nela imiscui-se sobremaneira o luto, que torna verdadeiro o entregar-se a ela. [...] Pode-se supor, é certo, que a

dominação e a disposição sobre os homens ganhariam, com a consciência da transitoriedade, um encanto igual ao proporcionado pelo amor, pela liberdade, ou pelo meramente familiar - e com mais forte razão. Não o creio. O que experimentavam aqueles monges ao dormir em ataúdes, o que experimentavam os judeus ao vestir mortalhas no Dia do Perdão, não era o ardente e cruciante ressentimento para com a satisfação, mas sim, ao contrário, a identidade do ser vivo. Num plano superior, porém, a humanidade repete o antigo rito, segundo o qual a vida que trata de esquecer a morte se acha submetida, ainda com mais forte razão, a seus açoites" (*Gesammelte Schriften*, vol. 6, p. 374). *Mors et fugacem persequitur virum*. Com efeito, a sentença de Horácio mostra-se hoje mais atual do que nunca: é sobretudo a quem lhe foge que a morte mais assedia.

APENSO I
A ESPERANÇA NO SEIO DA MORTE
ERNST BLOCH

*Cada um traz a morte em si,
Como o fruto, a semente.*
Rilke

Bloch é mais um que o nota: hoje em dia não falamos e sequer pensamos na morte. Em tempos menos esclarecidos, o homem dava-se mais ao trabalho para combater a angústia do fim. Hoje, quando as imagens de imortalidade de então não mais se sustentam, tomamos o caminho mais curto: tudo o que queremos é não ouvir falar, nem mesmo saber, ainda que o fim esteja aí. Banimos a morte. Sobre ela fazemos hoje recair o tabu que antes pesara sobre a ordem sexual. E, no entanto, nenhum inimigo “jamais pareceu-nos mais essencial, nenhum ocupou posição mais inelutável que a morte, e nenhuma certeza nesta existência, aliás completamente incerta, jamais verificou-se comparável à certeza que ela oferece” (BLOCH, Ernst. *Le Principe Espérance*, p. 234)¹⁷. A morte nos retira a possibilidade da experiência mais intensa, a possibilidade mesma de existir: “o *Memento mori* é a falta maior da própria consciência” (*Idem*, p. 234). Ela nos precipita rumo a um impensável e angustiante nada, que procuramos neutralizar fazendo dela um impensável anterior. Recalcamos a idéia da morte pretendendo assim expurgar com ela a dolorosa angústia que nos desperta.

Ora, para Bloch, este niilismo em face da morte é característico da sociedade burguesa, e corresponde a uma concepção de natureza que permanece mecanicista, incapaz de investir a morte de outras imagens que não a da necessidade implacável ditada pela natureza. Seu referencial é, evidentemente, o do materialismo dialético, o qual, ao contrário do mecanicista, coloca em questão a existência de uma ordem autônoma pretensamente imposta pela natureza. Bloch não ignora o quanto as imagens de imortalidade traem uma verdadeira experiência mundana, o quanto falsificam o sentido mais agudo da

¹⁷ BLOCH, Ernst. *Le Principe Espérance* (trad. de Françoise Wuilmart), Gallimard, Paris, 1991, vol. 3, parte 4: “*Les images-souhaits de l'Instant exaucé*”.

realidade. Bem sabe do quanto se serviram os “pregadores de falsas transcendências” da vontade mesquinha e avara de se agarrar a um eu insignificante, aterrorizando o povo com imagens de um além infernal, ou com visões de uma eterna felicidade celeste. Para ele, contudo, nas diversas imagens de imortalidade elaboradas ao longo dos séculos, “a humanidade deu à luz, fez luzir em meio à noite, algo diferente de seu puro egoísmo e de sua ignorância: pois em sua recusa do cadáver ela deu mostras de uma incontestável dignidade” (*Idem*, p. 235). Estas imagens dão testemunho do imorredouro anseio humano por transcender as condições limitadas de sua existência, sobretudo porque a morte representa o limite mais intransponível, a anti-utopia por excelência. Muito mais do que ópio do povo, estes sonhos de franquear o fim inexorável evidenciam, para Bloch, a força e o vigor deste princípio irrefreável, reconhecível ao longo de toda história humana, que não nos deixa jamais perder a esperança até mesmo em face dos casos mais extremos, levando-nos sempre mais adiante. Assim é que, com o sonho de um prolongamento de si para além da morte, veio a fortificar-se o sentimento de valor infinito da alma individual, sem o qual o homem não chegaria a se revoltar ao ser tratado como gado.

Rastreado a longa série de sonhos de imortalidade sonhados pela história humana, Bloch observa que, no desejo de tornar a morte sedutora, todos se inspiraram, *mutatis mutandis*, nesta imagem de fundo que é a do sono: a morte não é, pois, mais que um sono prolongado. Assim, entre os povos primitivos, a morte é como um partir para longa jornada (como aliás ainda o é para as crianças); um vagar permanente, como que em sonho, numa região distante, embora às vezes inimaginavelmente próxima. Para os egípcios, um estado de perene repouso, isento de qualquer tensão dramática entre céu e inferno, e que não implica nem uma forma superior de vida, nem extinção. No budismo hindu, a quietude total do nirvana, esta extinção completa dos desejos consubstancial ao alçar do véu de Maya das ilusões terrenas. Entre os gregos, especialmente em Homero, a morte é irmã gêmea do sono, e os mortos são como sombras perenes liberadas da sofreguidão da vida (recompensados com uma acolhida no Eliseu, se favoritos dos deuses; banidos para o Tártaro, este precursor do inferno cristão, se desgraçados). Bloch dedica uma atenção toda especial à imagem da ressurreição dos mistérios eleusínios, para os quais a morte é ocasião de renascimento sob forma ainda mais fecunda; o morto aguarda no sepulcro, lugar de maturação, seu novo despertar, pois cada um traz a morte em si, como a fruta, a semente. Para os cristãos, a morte é este longo repouso à espera da ressurreição, quando o sumo veredicto do juízo final relegará às penas infernais os malditos, e reservará aos eleitos as delícias do paraíso. No islamismo, aliás, o paraíso é jardim encantado cujas delícias são plenas de uma sensualidade que não tem lugar no paraíso cristão.

No século XVIII, porém, a metáfora do sono prolongado, que até então nos fazia familiar o mundo além túmulo, cede espaço para um mundo *post mortem*

estranho ao humano, da ordem do natural. Um nada absoluto, conforme passam a sustentar os materialistas, sucede à morte. Associado a este nada, porém, um Todo evocativo da natureza veio a ser imaginado paralelamente. Bloch demonstra, assim, a estreita afinidade presente entre, de um lado, o nada absoluto e impassível do materialismo mecanicista burguês e, de outro, o todo da natureza inconsciente do romantismo burguês. Agora, tanto de um lado como de outro, a morte parece realizar esta unidade do inconsciente que a natureza afigura prometer; e, sobretudo, na beleza da natureza inorgânica: “Aquilo que é buscado, afinal, é a não desunião pela consciência, a não desunião entre sujeito e objeto: é isto que parece oferecer o mundo inorgânico, que desde o princípio se coloca fora da vida” (*Idem*, p. 288). Nesta analogia entre a morte e o inconsciente inorgânico não há mais lugar para a existência individual. O *não* sentenciado à vida humana individual passa a ser interpretado como sim ao vazio do humano em si, retorno ao seio da natureza, donde esta vontade de tornar-se como natureza morta: a morte agora não mais se aparenta ao sono, mas à pedra em meio à noite. De sorte que um pensamento desencantado como este, que assevera nada existir além de matéria e energia, continua colorindo tudo o que é morto. Com as poetizações românticas que lhe são correlatas, o materialismo mecanicista burguês ensaja fazer do aniquilamento individual uma elevação geral, retorno ao grande todo da natureza inconsciente (precisamente, aliás, como na doutrina de Schopenhauer).

Mas as imagens de imortalidade do passado em que se cristalizaram sucessivamente esta perene esperança de vencer a morte, sejam elas egípcias, gregas ou cristãs, compõem o fundamento das imagens da morte menos religiosas que a elas se seguiram, secularizadas e racionalizadas a partir das múltiplas crenças religiosas anteriores. Mesmo quando o nada além túmulo do materialismo burguês vem a ser preenchido pelos conteúdos novos da consciência socialista, que superam uma mecânica vazia de vida e humanidade, Bloch identifica nestes conteúdos uma herança efetiva daquelas imagens progressas, relativas às antigas crenças teológico-humanas. Estas crenças não são e não foram, certamente, mais que pura quimera; contudo, a esperança de que se encontram imbuídas revela um valioso inconformismo contra o destino do aniquilamento total. Estes sonhos, que nutrem o anseio de que a tumba e o universo inorgânico, do qual faz parte o cadáver, possam ser iluminados à luz do humano, são afinal sonhos de humanização, “pois ninguém pode já saber se o processo da vida não comporta e não admite uma possível metamorfose, por mais insondável que ela ainda nos pareça. O grande *Não*, absolutamente desnudo e até aqui empiricamente inexorável, não tem valor de irremediável evidência; é o *Não* de uma necessidade pura e simplesmente fictícia, de uma necessidade ainda não clarificada e, portanto, não dominada e não mediada pela finalidade humana” (*Idem*, p. 236). Em contraposição a este *Não* inflexível do materialismo mecanicista burguês, Bloch reconhece o momento de verdade de

nossos pregressos sonhos de imortalidade: “os sonhos de imortalidade pretenderam que o eu carregasse consigo a lanterna funerária, a que previne a putrefação, a que ainda ilumina a noite mais negra e glacial; amiúde edulcoraram a morte com mentiras, mas eles também a iluminaram com sua luz” (*Idem*, p. 237).

Malgrado seu momento de verdade, estes sonhos evidenciam hoje, por outro lado, sua falta flagrante, qual seja, justamente o fato de nunca terem passado de sonhos. É aliás o que explica, para Bloch, a facilidade com que hoje em dia escamoteamos a morte para afugentar a angústia que nos inspira. Em suas palavras algo enigmáticas: “Atualmente (e por quanto tempo ainda?) é possível que a morte se oculte por trás da vida porque um dia a perspectiva de uma vida nova esteve oculta por trás da morte, isto é, inteiramente confundida com os sonhos” (*Idem*, p. 237). Em outras: se a morte pode hoje se nos afigurar algo irreal, algo que não nos atinge em absoluto, é porque foi outrora transfigurada em vida nova, investida de sonhos e crenças.

Contudo, esta morte, que hoje ainda se escamoteia com grande eficácia, assim não deve permanecer por muito mais tempo, e sobretudo porque ela não diz respeito exclusivamente a nossa morte individual. Bloch acredita que a denegação hodierna da morte é reação de defesa que se faz não só contra a angústia que nos provoca a aniquilação do indivíduo, mas sobretudo contra a angústia que nos provoca o pressentimento do fim inevitável da sociedade burguesa. Para ele, o caso mais flagrante e emblemático do fato nos é oferecido pela sociedade norte-americana: “A sociedade norte-americana, provavelmente mais que nenhuma outra, sente-se compelida a recalcar a morte na mesma medida em que se recusa a olhar de frente o futuro que a espera” (*Idem*, p. 293). As diversas sobrevivências de imagens de imortalidade que nela medram, restos de crenças passadas já esvaziadas de sentido, não passam de paliativos que buscam furtar à vista do homem moderno o abismo que não cessa de se abrir a seus pés.

Como notamos, este escrito que se fia no pressentimento do ocaso do capitalismo, como prenúncio da aurora de uma nova ordem, respira a esperança de um novo tempo por vir, no qual a morte deixaria de ser recaída inelutável no nada absoluto. De sorte que valeria para as idéias da morte, podemos dizer, o mesmo que vale para o ideário moral no contexto de uma teoria materialista da história: suprimir sua idealidade através de sua concretização no horizonte do processo histórico. A finalidade utópica da práxis - que Bloch entende, numa perspectiva materialista dialética, como sendo a humanização da natureza - não se separa, no limite, da realização concreta dos sonhos de imortalidade. Estes sonhos assinalam, aliás, os limites de uma práxis revolucionária orientada em princípio para a abolição das classes sociais, e isto na exata medida em que, para uma tal sociedade efetivamente emancipada e tornada solidária, a mediação com

o natural viria a aparecer, necessariamente, como um problema específico do mundo e da concepção do mundo.

Afinal, numa existência liberada da miséria e da angústia, em que a duração média de vida teria sua expectativa alongada consideravelmente, a morte continuaria a existir. E não apenas continuaria a existir, enquanto fenômeno que nenhuma liberação social pode dirimir, como ainda ganharia contornos mais sombrios e angustiantes, justamente porque a existência seria agora mais desejável, transcorrendo harmoniosa e feliz em meio à justiça e à solidariedade. Eis, portanto, a caveira descarnada que desponta sobre uma pedra nua em meio a esta paisagem idílica e paradisíaca - *et in Arcadia ego* -, posto que a natureza, donde provém a morte, situa-se sobre um outro terreno, muito mais vasto que aquele da comunidade social realizada exitosamente. Bloch não está aqui, é certo, vaticinando o fracasso da experiência comunista, mas sim assinalando uma deficiência crucial deste projeto revolucionário que se quer impelido pelo desencadeamento das forças produtivas, permanecendo assim calcado numa concepção de natureza própria da ordem com a qual procura romper. No horizonte de visada do materialismo dialético bem compreendido, delineia-se então como meta, para Bloch, a superação de uma concepção de natureza que permanece mecanicista. O que é indissociável, como dissemos, da concretização utópica dos sonhos de imortalidade para além do niilismo burguês: “uma natureza que não desemboca, afinal, sobre uma terra reduzida ao estado de lua morta, uma natureza que não se extingue na série estereotipada de destruições e nascimentos sucessivos dos astros; uma tal natureza é capaz de abrigar em seu seio este fruto - sem que a esperança tenha se concluído -, mais ainda, ela é capaz de se tornar este próprio fruto, e ela deve cuidar para não destruí-lo” (*Idem*, p. 317). A morte concerne, pois, a um ser natural ainda não mediado, situado para além do círculo coberto pelo raio do trabalho humano.

O golpe fatal da morte está longe, como vemos, de abalar o otimismo transbordante deste ímpeto fundamental de esperança que os escritos de Bloch elegem em princípio. Muito pelo contrário, aliás. Provação extrema da vida, a morte é o momento por excelência em que se atesta esta inesgotável superabundância vital que move a história humana. Com o desaparecimento das imagens de imortalidade, a utopia abstrata e transcendente de outrora dá agora ensejo a uma utopia concreta, em favor da libertação do homem em seu novo domínio existencial. Nos termos de Bloch, a existência humana, afirmando-se essencialmente como devir do que ainda não nasceu para a vida, transcende a morte e o passar do tempo pela simples razão de que não pode morrer o que ainda não nasceu. A morte encerra pois, agora como sempre, a possibilidade do desabrochar de um novo futuro: “Neste sentido, a morte não é mais a negação da utopia; ela é, ao contrário, a negação daquilo que, no mundo, não deriva da utopia; ela o supera, tal como supera a si mesma na via do *Non omnis confundar*

da Coisa essencial: o conteúdo da morte não é mais, portanto, a própria morte, mas o vir à luz do conteúdo da vida” (*Idem*, p. 322). Difícil sustentar aqui a distinção, tão decisiva para este materialismo, entre utopia concreta e abstrata. Malgrado todo apelo às tendências concretas que se querem pressentidas na existência, Bloch consuma afinal pelo próprio pensamento esta superação dialética de morte em vida. Em face da morte, o materialismo de Bloch coincide perfeitamente com o idealismo da dialética hegeliana. Em pleno coração do réquiem, *lux perpetua luceat eis*; através da paisagem entenebrecida, eis o raio da salvação sempre a despontar: “e o nada, sobretudo o nada, jamais afetou este vôo rumo ao Todo; enquanto existir o mundo, este nada não terá ascendência sobre ele” (*Idem*, p. 324). O sonho de eternidade é uma só coisa com esta superabundância vital própria do homem enquanto ser ainda por fazer. Neste infalível pressentimento da sempiterna ressurreição que sucede à morte, renovada promessa de redenção para toda queda circunstancial, nada falta para Bloch asseverar a imortalidade que a natureza humana aufere de seu inesgotável potencial de renovação: *Mors stupebit et natura, cum resurget creatura, judicanti responsura*.

APENSO II
MORRER DE BOA VONTADE
SCHOPENHAUER

*Antes de tudo, a morte é a grande oportunidade
de deixar de ser eu: feliz daquele que a aproveita.*
Schopenhauer

Por que então o animal, que vive sem o conhecimento real da morte, gozando imediatamente da completa imortalidade da espécie, deveria não obstante temer a morte? Justamente porque, responde-nos Schopenhauer, este medo é irracional, independente de todo conhecimento. É algo que antes se sente, e tudo o que é engendrado carrega-o consigo neste mundo: “ele é apenas o reverso da cega vontade de viver que, afinal, somos todos nós”¹⁸. É portando da vontade de viver que provém a *fuga mortis* de que todo vivente se encontra imbuído. A voz da natureza, que Schopenhauer procura sempre ouvir antes de tudo o mais, de preferência às opiniões humanas variáveis segundo tempo e lugar, esta voz parece mesmo aqui afirmar inequivocamente que a morte é um grande mal: “Na linguagem da natureza, morte significa aniquilamento” (*WWV*, p. 544; *MaMm*, p. 62). “Por que o animal foge, treme e procura esconder-se? É porque ele é pura vontade de viver, mas como tal destinado à morte – e quer ganhar tempo. Pois assim também é, por natureza, o homem. O maior dos males possíveis, a pior de todas as ameaças, é a morte; o maior dos medos, o medo de morrer” (*WWV*, p. 545; *MaMm*, pp. 62-3). Este apego ilimitado à vida não pode ter tido origem no conhecimento e na reflexão; não é certamente o pensamento que faz a morte nos parecer tão assustadora, ainda mais quando este pensamento não

¹⁸ SCHOPENHAUER, Arthur. *Die Welt als Wille und Vorstellung*, p. 544; doravante citado como *WWV*. Baseamo-nos aqui quase que exclusivamente no capítulo 41 dos Complementos ao quarto livro, intitulado “Über den Tod und sein Verhältnis zur Unzerstörbarkeit unseres Wesens an sich” (“Sobre a morte e sua relação com a indestrutibilidade de nosso ser em si”). Uma tradução para o português deste belo texto, feita sob os cuidados de Maria Lúcia Cacciola, integra o volume publicado recentemente: SCHOPENHAUER, A. *Metafísica do Amor, Metafísica da Morte*, Martins Fontes, São Paulo, 2000; nas citações seguintes, abreviado pela sigla *MaMm*.

passa de um instrumento, certo que sofisticado, subalterno à vontade na luta pela vida.

Não, decididamente, não é do conhecimento da morte que deriva o pavor que ela instintivamente nos inspira, muito embora com ele advenha para nós, homens, a angustiante certeza da morte, de que os animais não padecem em sua inconsciência. A mesma razão, porém, que nos concedeu a dolorosa consciência da morte, também veio a nos proporcionar concepções metafísicas capazes de nos consolar, em graus diversos, desta aterrorizante e cruciante certeza. Para Schopenhauer, com efeito, o fim a que visam todas as religiões e todos os sistemas filosóficos não é outro senão o de conceder ao homem consolo diante da angustiante certeza da morte: “Na natureza, porém, a todo mal é sempre dado um remédio, ou pelo menos uma compensação; é desse modo que a mesma reflexão que leva ao conhecimento da morte também proporciona ao homem concepções metafísicas que o consolam da morte certa, e das quais o animal não é capaz nem sente necessidade. É este o fim a que visam fundamentalmente todas as religiões e todos os sistemas filosóficos. Eles são portanto, antes de mais nada, o antidoto produzido pela razão reflexiva com seus próprios recursos contra a certeza da morte” (*WWV*, p. 543; *MaMm*, pp. 59-60).

O próprio pensamento de Schopenhauer não se pretende diferente, antes apreende em seu princípio este movimento consolador, que explicita e desenvolve, através do qual a razão procura nos imunizar contra a certeza da morte futura ensinando-nos fundamentalmente o desapego da vida, ou melhor, convocando-nos a antecipar de certa forma nossa morte ainda em vida. Como se adivinha, insinua-se por aí a crença numa realidade última, em face da qual a de nossa vida dissipa-se como aparência fútil e enganadora: “Assim, tudo dura só um instante e apressa-se para a morte” (*WWV*, p. 560; *MaMm*, p. 86)¹⁹. A morte

¹⁹ “*So weilt Alles nur einen Augenblick und eilt dem Tod zu*”. A este respeito, os sermões sobre a morte da tradição cristã ecoam profundamente na doutrina de Schopenhauer, como não notá-lo? Basta que, em lugar de Deus, a Vontade desempenhe agora o papel do princípio de tudo. Senão, vejamos. Tudo nos convoca para a morte, passa a figura deste mundo, passa o homem como uma sombra, *in imagine pertransit homo*, sua vida não é mais que um sonho repleto de vaidades. Nada se demonstra sólido e sua substância revela-se nada diante de Deus, Vontade suprema: “*Qu'est-ce que cent ans, qu'est-ce que mille ans, puisqu'un seul moment les efface? Multipliez vos jours, comme les cerfs, que la Fable ou l'Histoire de la nature fait vivre durante tant de siècles; durez autant que ces grands chênes sous lesquels nos ancêtres se sont reposés, et qui donneront encore de l'ombre à notre postérité; entassez dans cet espace, qui paraît immense, honneurs, richesses, plaisirs: que vous profitera cet amas, puisque le dernier souffle de la mort, tout faible, tout languissant, abattra tout à coup cette vaine pompe avec le même facilité qu'un château de cartes, vain amusement des enfants? Que vous servira d'avoir tant écrit dans ce livre, d'en avoir rempli toutes les pages de beaux caractères, puisque*

é este acontecimento misterioso, aliás tão misterioso quanto à procriação, que põe imediatamente à vista o contraste fundamental entre o fenômeno e o ser em si das coisas, isto é, para Schopenhauer, entre o mundo como representação e o mundo como vontade. À luz deste contraste fundamental, passamos a ver na perda da própria individualidade só a perda de uma aparência, logo uma perda aparente. De modo que somos levados a combater nossa própria vontade de viver, e com todas as nossas forças, quando, por meio do conhecimento, esta vontade em nós vislumbra a morte como o fim da aparência a qual ela tinha se identificado e a qual se via limitada. O homem cujo conhecimento triunfa sobre a cega vontade de viver torna-se, então, capaz de encarar a morte com coragem e sangue frio, sobretudo quando este conhecimento ensina-lhe que nossa essência mais íntima e imortal, a que permanece à salvo do tempo no eterno ciclo de geração e corrupção, não é outra senão esta mesma vontade imperecível, liberta da aparência a que se vê confinada em cada individualidade.

Donde vemos a importância que a morte, abertura para sua metafísica, assume para a ética schopenhaueriana²⁰. A morte é recordação da falta capital de nossa individualidade, falta que não é outra senão a que pesa sobre o pecado original, com sua culpa irremissível em vida: tudo o que nasce merece perecer; todo ser, enquanto ser destinado a morte, se vê um dia obrigado a compreender que é algo que melhor seria nunca ter sido. “A morte é a grande exprobação que a vontade de viver recebe no curso da natureza – e, juntamente com a vontade, o egoísmo que lhe é inerente. Pode ser concebida como uma punição por nossa existência. Ela é o doloroso desenlace do nó que a geração teceu com a volúpia e a violenta, chocante, correção do erro fundamental do nosso ser feita a partir do exterior: a grande desilusão. Somos no fundo algo que não deveria ser: por isso deixamos de ser. O egoísmo consiste propriamente em que o homem limita toda a realidade a sua própria pessoa, enquanto presume nela somente existir, não numa outra. A morte ensina-lhe uma realidade superior quando supera esta pessoa suprimindo-a, de modo que a essência do homem, que é sua vontade,

enfin une seule rature doit tout effacer?” (BOSSUET, Jacques-Bénigne. *Sermon sur la mort et autres sermons*, pp. 135-6).

²⁰ Aliás, não apenas o conhecimento da morte, mas também a tomada de consciência dos sofrimentos e das misérias da vida é, segundo Schopenhauer, o aguilhão que fornece à reflexão filosófica o impulso germinal mais vigoroso, senão sua condição *sine qua non*. A reflexão que, ao cobrar consciência das absurdas condições de nossa existência “física”, revolta-se inconformada contra a existência terrena, está na base da “necessidade metafísica” própria do homem, este *animal metaphysicum*: “Só o homem tem consciência da morte; só ele é capaz de reconhecer, ao lado da finitude de todo existente, a inutilidade de todo esforço de vontade” (*WWV*, p. 176). A propósito das relações tecidas entre a morte e a metafísica schopenhaueriana, ver o artigo “*Über Tod und Metaphysik bei Schopenhauer*” (SCHMIDT, Alfred. “*Über Tod und Metaphysik bei Schopenhauer*”. In *69 Schopenhauer-Jahrbuch*, 1988, pp. 75-83).

viverá desde então somente em outros indivíduos [...] Assim, todo seu eu vive de agora em diante somente naquilo que ele até então vira como não-eu: pois cessa a diferença entre o externo e o interno. Lembremos aqui que o melhor homem é aquele que faz a menor diferença entre si e os outros, não os considerando como absoluto não-eu, enquanto para o pior esta diferença é grande, mesmo absoluta – como expus na obra premiada sobre o fundamento da moral. Pelo que foi dito acima, é de acordo com esta diferença que se define o grau pelo qual a morte pode ser vista como aniquilação do homem” (*WWV*, pp. 594-5; *MaMm*, pp. 137-8). A morte executaria, ainda que *in extremis*, a condição moral por excelência de uma existência mais justa, ou em que reinasse a justiça caso fosse ela possível. A renúncia à individualidade, e apenas ela, é a transformação ética fundamental que deve ter lugar em cada indivíduo, pois de nada adiantaria transportar o homem para um “mundo melhor” se ele continuasse, enquanto indivíduo, enredado na trama tecida pelo seu intelecto, confinado na mônada sem janela do sujeito que só pensa em si: “Quando levamos isto em conta, vemos que só é possível despertar do sonho da vida se com ele toda sua trama fundamental se desfaz. Mas esta trama é seu próprio órgão, o intelecto e suas formas, com as quais o sonho continuaria a ser tecido infinitamente, tanto encontram-se estreitamente unidos que se confundem” (*WWV*, p. 577; *MaMm*, p. 111).

Já é tempo, então, de assinalar o duplo caráter que assume a reflexão schopenhauriana sobre a morte. Em primeiro lugar, assumidamente consolador: a morte é transcendência do estreito ponto de vista fenomenal rumo ao metafísico, donde decorre a reconfortante certeza de que a morte não atinge o verdadeiro ser do moribundo. Segundo, fundamentalmente ético: a morte é libertação do egoísmo inerente à vontade de viver, *Aufhebung* da visada exclusivamente individual. O moribundo compreende que o que morre com ele é somente sua pessoa, posto que continua existindo na sua essência mais íntima, enquanto Vontade compartilhada com todos os demais seres. Neste sentido, em vista da morte a vontade aparece liberada da coerção, a que se encontra submetida em vida, do encadeamento fenomenal ditado pelo *principium individuationis*. A doutrina cristã é colocada de ponta-cabeças: não é o corpo carnal e corruptível que finda com a morte, liberando a alma imortal do indivíduo, essência de sua pessoa; ao contrário, é justamente esta alma, enquanto representação ilusória aferrada à consciência individual, que se dissipa. E, no entanto, o efeito moralizador do cristianismo, radicalizado em seu fundamento, prossegue mais atuante do que nunca.

A metafísica atea schopenhauriana não promete, é certo, nenhuma sobrevivência individual após a morte; o trespasse não configura nenhuma passagem rumo ao supremo bem, rumo ao reino da suma perfeição redentor das imperfeições terrenas, mas sim restituição ao que é sem sentido e sem razão. E, contudo, a morte preconiza a mesma renúncia ascética ao colorido vital da

existência terrena consagrada pelo cristianismo. Tal como para este, ela é para Schopenhauer um momento de suprema libertação, expiação do pecado congênito a nossa individualidade, o egoísmo: “Mas, acima de tudo isto, a morte é a grande oportunidade de deixar de ser eu: feliz daquele que a aproveita” (*WWV*, p. 595; *MaMm*, p. 138). Libertação não de uma alma individual, evidentemente, mas da vontade confinada numa individualidade: “A morte é o momento desta libertação da unilateralidade de uma individualidade, individualidade que não constitui o verdadeiro âmago de nosso ser, e que deve ser vista antes como uma espécie de aberração. A autêntica liberdade sobrevém novamente neste momento, que pode ser considerado, no sentido referido, como uma *restitutio in integrum* [restauração do estado original]. A paz e a calma do semblante da maioria dos mortos parece provir daí. Calma e suave é, em geral, a morte de todo homem bom. Mas morrer de boa vontade, com prazer, com alegria, é prerrogativa do resignado que renuncia e nega a vontade de viver. Pois somente ele quer morrer realmente, e não de modo apenas aparente, logo não necessita e não exige nenhuma sobrevivência de sua pessoa. De boa vontade ele abandona a existência que nós conhecemos”²¹ (*WWV*, p. 596; *MaMm*, pp. 139-40).

Em face da morte, tornamo-nos mais do que nunca propensos à compaixão, este sentimento que compõe o fundamento último da ética schopenhauriana. Pondo-nos à distância dos ditames exclusivistas de nossa individualidade, compadecemos-nos com o padecimento alheio, antevendo no triste destino do próximo nosso irrevogável destino. Contudo, a limitação mais notável dessa moral deve-se justamente ao papel crucial nela desempenhado pela morte, qual seja, o traço de passividade e impotência prescrita a seu objeto, que é objeto de compaixão. Como a compaixão é sentimento experimentado sempre para com um fraco ou subalterno (no limite, para com um ser fadado ao sofrimento e à morte), ela pressupõe uma relação desigual cuja injustiça, sendo incapaz de suplantá-la por si só, ela involuntariamente perpetua²².

²¹ Nesta rematada inversão final, quando a vontade por fim se vê “libertada”, não podemos muito bem reconhecer a confissão de uma vontade individual efetivamente reprimida ao longo da vida? E não porque inevitavelmente encadeada aos desejos egoístas de um indivíduo isolado, mas sim porque estes desejos não puderam ser efetivamente contemplados, como poder-se-ia esperar caso a ordem deste nosso mundo fosse outra, de mais justiça e fraternidade. Nesta suspeita refugada vive o materialismo que a doutrina schopenhauriana não foi capaz de assumir, dando lugar a um otimismo metafísico em face da morte.

²² Ver, a este respeito, o artigo “Adorno Verhältnis zur Mitleidsethik Schopenhauers” (NOERR, Gunzelin Schmid. “Adorno Verhältnis zur Mitleidsethik Schopenhauers”. In SCHWEPPEHÄUSER, G. & WISCHKE, M. (org.) *Impuls und Negativität*, pp. 13-28). Nele se reconhece, seguindo Adorno, o momento de verdade da crítica nietzscheana endereçada à moral da compaixão, assim como, por outro lado, a

O surpreendente traço de otimismo deste pensamento que, embora recusando qualquer recompensa na sobrevivência individual além túmulo, confia no poder redentor da compaixão, transparece com grande clareza na sua crença ingênua de que todo ato de egoísmo seria, afinal, tão efêmero como toda individualidade que o praticou, enquanto toda boa ação revelar-se-ia imorredoura. Isso, presumivelmente, porque em toda boa ação fundada no sentimento da compaixão o indivíduo despede-se de sua individualidade, numa espécie de morrer para si mesmo que se poria a salvo do passar do tempo.

*

A Vontade não sabe que é indestrutível e, por sua própria natureza irracional, não pode mesmo saber: o conhecimento não participa de seu ser. Mas, sendo indestrutível de todo modo, por que deveria a vontade viver na ignorância de sua indestrutibilidade e temer por conseguinte a morte? Qual a razão de ser, afinal, deste cego medo de morrer compartilhado por todos os animais e também pela imensa maioria dos homens, medo este compreendido como o simples reverso da cega vontade de viver? Indagação essa que se prende a esta outra: por que haveria de ser a vontade, princípio de tudo, privada do conhecimento de seu caráter imperecível, do conhecimento de si mesma enquanto essência de tudo? Por que deveria este onipotente prescindir da onisciência que sói acompanhá-lo? Lateja aqui, neste *Complemento* de número 41, uma ambigüidade relativa, em última instância, ao sentido da morte para a própria Vontade. Saibamos ler nas entrelinhas. Há algo que se cala, mas que paira como uma sombra ameaçadora sobre este escrito: a morte representa efetivamente a aniquilação da vontade. Da mesma forma que os indivíduos participam de sua espécie, mesmo a mera manifestação individual da vontade não deixa de participar da vontade em si, de modo que sua aniquilação não deixa de representar um perigo para a sobrevivência da espécie: “Toda vontade de viver está no indivíduo como está na espécie, e é por isto que a permanência da espécie é a mera imagem do caráter imperecível do indivíduo” (*WWV*, p. 582; *MaMm*, pp. 118-9). Se a argumentação procura desembaraçar-se deste ponto nevrálgico é porque visa consolar. E como, a propósito, soa imaculado e reconfortante este princípio metafísico, que se dá a ver através da morte, muito embora fonte de todo mal e de toda dor. Atentemos para as imagens tranquilizadoras com que Schopenhauer reveste a morte: um sono repousante, uma folha que se desprende no outono, um piscar de olhos quase imperceptível, um arco-íris que paira sobranceiro por sobre a cachoeira... Nelas reverbera a idealização desta coisa em si, deste absoluto que não se pretende de forma

insuficiência maior desta crítica: como negação abstrata, exime-se da formulação da idéia de uma vida justa.

alguma representável idealmente. Fazendo coro com Ernst Bloch, poderíamos muito bem acrescentar que não há, sem dúvida, nada de surpreendente no fato de um pensamento desencantado como este continuar a colorir desta forma a morte²³. O caráter efêmero dos indivíduos encontra consolo na afirmação categórica do caráter imperecível da espécie. Donde viria a necessidade schopenhauriana de fechar os olhos para as evidências que já em seu tempo depunham contra ela? Pois a cruenta disputa dos indivíduos entre si, tão veementemente alardeada por Schopenhauer, não encontra correspondente na disputa das espécies entre si, capaz eventualmente de levar a extinção toda uma espécie animal, de que aliás tantos fósseis nos dão testemunho.

Para Schopenhauer, o que se põe à prova na morte é, fundamentalmente, o *principium individuationis*, isto é, a forma individualista e egoísta com que a vontade se objetiva. Mas a morte concerniria e comprometeria realmente apenas a consciência individual, tal como insiste em afirmar Schopenhauer? O próprio texto do *Complemento* retoma a seu modo a problemática desta dicotomia vontade/representação, coisa em si/fenômeno, e todo ele pode ser lido como um esforço homérico para refugar a evidência de que a morte atinge a vontade no seu ser. Que papel secreto desempenharia aí esta recusa cega? Se a vontade é ser primeiro e indestrutível, por que precisaria viver na ignorância de si mesma, cega para a indestrutibilidade de seu ser? Não seria esta cegueira de certo modo mesmo necessária? Quero dizer, a confiança em si mesmo como princípio eterno não terminaria por levar ao seu arrefecimento enquanto vontade de viver? Desde que ciente de sua indestrutibilidade, desde que assegurada de sua perpetuidade na espécie, a vontade de viver individual não abriria mão de sua renhida luta pela existência, não se tranquilizaria cedendo a um doce desejo de aniquilação? Esta

²³ Como exemplo dessas imagens edulcorantes da morte, tomemos as seguintes: “A morte é para a Vontade o que o sono é para o indivíduo, ou o que o piscar das pálpebras é para os olhos – piscar cuja ausência permite reconhecer os deuses hindus quando aparecem sob forma humana. Da mesma forma como, com a chegada da noite, o mundo desaparece mas não cessa de existir um instante sequer, assim é somente em aparência que desaparecem os homens e os animais com a morte, pois seu ser verdadeiro perdura serenamente. Pensemos então nesta alternância de mortes e nascimentos como vibrações infinitamente rápidas, e teremos diante dos olhos a persistente objetivação da vontade, as Idéias permanentes dos seres, estável como o arco-íris sobre a queda d’água. Tal é a imortalidade temporal” (*WWV*, p. 561; *MaMm*, pp. 87-8). “Tal como as gotas pulverizadas pela rumorejante queda d’água sucedem-se velozes como o raio enquanto o arco-íris, de que são o suporte, paira imóvel, inatingível por esta sucessão incessante, assim cada Idéia, isto é, cada espécie dos seres vivos, permanece inatingível pela constante sucessão de seus indivíduos. Pois é na Idéia, ou na espécie, que a vontade de viver de fato enraíza-se e manifesta-se; é também por isso que é unicamente a sua subsistência que realmente lhe importa” (*WWV*, p. 566; *MaMm*, p. 94).

é, afinal, a consequência que o próprio Schopenhauer extrai da compreensão, atingida pelas inteligências superiores, do caráter vão e insensato da luta pela vida. Nesse sentido, o medo da morte não seria, portanto, absolutamente descabido, e a vontade teria, efetivamente, sérias razões para temer a morte. Schopenhauer está a um passo de admitir que a morte é o contrário da vida, e não apenas aparentemente.

Se, com efeito, rezear sua indestrutibilidade, viver no temor da morte, teria sido a condição transcendental para a subsistência do indivíduo e, por extensão, da espécie, por que não ver nesta falta de onisciência um não querer saber, um querer viver que tolera a consciência apenas na medida em que não lhe adverte do fim inexorável de todos os seus esforços? Que suporta apenas o pensamento que não lhe recorda da inutilidade de tudo? Com todas as letras: a pura vontade de viver sabe no fundo que vai morrer, mas não admite absolutamente pensar nisso. Neste viver inconsciente da morte, neste recalque da idéia da morte, a imensa maioria dos homens equipara-se aos animais, cuja vida escoa completamente absorvida pelos interesses mais imediatos de seu dia a dia. Pautada exclusivamente pela sobrevivência individual, esta vida consoma-se involuntariamente em prol da espécie. Paradoxalmente, porém, no outro extremo desta cadeia de consciência, naqueles poucos eleitos cujo conhecimento da morte consegue triunfar sobre a vontade e extinguir a angústia da morte, estes voltam a equiparar-se aos animais - e na exata medida em que esta ciência da morte, levada ao limite, vem a proporcionar-lhes como que um gozo imediato da imortalidade da espécie. Eis o traço em que mais claramente se patenteia o renitente conformismo deste pensamento: na negação propugnada da vontade de viver, reitera-se a nulidade do indivíduo voltado sobre si mesmo e subsumido pela espécie, entendamos, sua anulação levada a termo pela coletividade totalmente administrada.

Dormir para poder estar desperto, morrer e padecer para poder gozar da imortalidade... Que justificação velada, coroada com uma aura de mistério, das ignominiosas condições da existência patrocinada por este pessimismo metafísico! Assim como em todo idealismo, aqui também a universalidade da idéia consoma-se subsumindo o individual, cujo sacrifício ela sanciona; cada ser finito, singular e efêmero confirma, com sua aniquilação, a eterna universalidade do conceito - ainda quando este conceito se pretenda um princípio sem sentido e sem razão, que nada tenha de divino bem supremo.

Portanto isto: que não seja algo contingente que o “senhor dos mundos” sucumba à ilusão produzida pelo *principium individuationis*; que a existência se encontra realmente limitada àquela do ser que agoniza; e que não é uma mera ilusão este sonho penoso em que caiu a vontade de viver, ou melhor, essa sequência infinita de sonhos curtos, desconexos e em geral bastante sombrios. No indivíduo que sente angústia diante da morte, que se desencoraja e teme

sucumbir, precipitar-se no abismo do nada eterno, “é contudo ele, o senhor dos mundos, que se desencoraja e padece da angústia da morte” (*WWV*, p. 587; *MaMm*, p. 127). Cabe refazer a pergunta, aliás: se realmente nítida e precisa fosse a linha de demarcação entre estes dois mundos, da vontade e da representação, como quer Schopenhauer, porque deveria a morte representar a grande exprobação? Nosso ser enquanto vontade não é imperecível de todo modo, quer renunciemos, quer não à “ilusão” de nossa individualidade? Por que deveria nos parecer preferível renunciar a esta ilusão ao invés de aceitar alegremente esta troca incessante de individualidades patrocinada pela Vontade? Ora, evidentemente porque a vida é, para Schopenhauer, amarga, breve e incerta (e a morte é, por assim dizer, seu flagrante demonstrativo), muito embora apareça como um bem supremo aos olhos da cega vontade de viver. Por que então não virar o jogo e afirmar simplesmente a vida como bem supremo, compreendendo que são os olhos desta sabedoria triste e temerária, confinada pelos antolhos do ideal ascético, que nos faz a vida parecer um sonho penoso, menos desejável até que o não ser da morte? E aqui descortina-se o horizonte desanuviado por onde Nietzsche se precipitaria em sua aventura. Pois a morte, a rigor, não deveria ser desmentido algum para o ser (*essentia*) de cada um em seu direito à existência (*existentia*), já que, como não se cansa de repetir Schopenhauer – e nesta insistência quase hipnótica algo se esconde –, ela não atinge o cerne da existência de cada um de nós, mas apenas sua aparência: “Como vontade de viver que se afirma, o homem tem a raiz de sua existência na espécie. Assim, a morte é a perda de uma individualidade e a aquisição de uma outra, conseqüentemente uma mudança de individualidade sob a direção exclusiva de sua própria vontade” (*WWV*, p. 588; *MaMm*, p. 128). Ora, este intercâmbio incessante de individualidades promovido não através da morte, não às custas da vida, mas ainda em vida, melhor dizendo, a possibilidade de reconhecer em si mesmo individualidades sem número, neste filão de extração propriamente nietzscheano Schopenhauer não se atreveu arrojá-lo. Sua doutrina termina por reconhecer como verdade ancestral a palingenesia, esta metempsicose não de nossa alma, não de nossa pessoa, mas do cerne de nossa existência, a vontade que sonha sucessivos sonhos de vida. Não deixemos de notar, porém, que com a reviravolta levada a termo por Nietzsche não saímos do lugar: para ele, tanto quanto para Schopenhauer, o eu prossegue como critério decisivo de prazer e desprazer, gonzo em torno do qual gira a existência. Tanto para um como para outro, é o indivíduo autônomo, pretensamente independente das condições histórico-sociais em que se insere, que julga poder decidir pelo golpe de sua vontade (afirmativo ou negativo) da sorte dos padecimentos atinentes a uma realidade, afinal, infinitamente mais ampla e duradoura que aquela que ele experimenta.

De modo que não é meramente enganosa, como pretende Schopenhauer, a aparência segundo a qual, no momento da morte, o eu desaparece e o mundo permanece; não é meramente insensato o apego ferrenho que cada um de nós demonstra por sua individualidade, em razão do qual a morte nos inspira verdadeiro pavor. Reconhecer a tenacidade desta ilusão promovida pela perspectiva da autoconservação individualista, assim como a futilidade do indivíduo cegamente apegado à ela, é o acerto maior deste pensamento²⁴. Pois, com efeito, o fato de a razão se deixar reger pelo *principium individuationis* é algo bem mais que circunstancial; ele é mesmo o princípio constitutivo de nossa realidade sócio-econômica, e a frialdade burguesa, se não é o oposto da compaixão, é o princípio fundamental da subjetividade burguesa, sem a qual, como sentenciar Adorno, Auschwitz não teria sido possível. Mas esse acerto da doutrina de Schopenhauer vincula-se, em contrapartida, a sua falta maior: asseverar que a individualidade é um pecado que se expia, um equívoco que se resolve com a morte. Tudo que nasce merece perecer: “Exigir a imortalidade do indivíduo significa no fundo querer perpetuar um erro infinitamente. Porque, em última análise, cada individualidade não é mais do que um erro singular, um passo em falso, algo que melhor seria se não existisse, sim, o verdadeiro fim da existência é nos recordar disto” (*WWV*, p. 576; *MaMm*, p. 110). Transparece aqui o quanto o materialismo deste pensamento, incapaz de ultrapassar a perspectiva subjetiva, descamba para uma metafísica otimista. Que a negação da vontade subjetiva possa de alguma forma ter conseqüências benéficas para o montante objetivo das dores do mundo... E que mesmo a morte pura e simples, sem qualquer sacrifício prévio da vontade individual, seria de certo modo promotora por si só desta espécie e redenção da vontade, à revelia de qualquer

²⁴ A esse respeito, citemos: “Pois o eu é o ponto mais obscuro da consciência, assim como sobre a retina é cego o ponto de chegada do nervo ótico, como o próprio cérebro é totalmente insensível, como o globo solar é sombrio, como o olho tudo vê salvo a si mesmo. Nossa faculdade de conhecer acha-se totalmente voltada para o exterior, em conformidade com o fato de que ela é o produto de uma função cerebral constituída exclusivamente em vista da mera conservação de si mesmo, portanto para a busca de alimento e captura da presa. É por isso que cada um de nós conhece a si mesmo como sendo somente esse indivíduo que se oferece à visão [*Anschauung*] exterior. Se, ao contrário, ele pudesse tomar consciência do que é além e para além disso, ele abandonaria de boa vontade sua individualidade, sorriria da tenacidade de seu apego a ela e diria: ‘Que me importa a perda dessa individualidade, quando trago em mim a possibilidade de individualidades sem número?’. Ele reconheceria que, mesmo não havendo perspectiva de uma sobrevivência de sua individualidade, é como se ele a possuísse, porque traz em si o equivalente perfeito. Poderíamos, além do mais, ponderar que a individualidade da maioria dos homens é tão miserável e fútil que na verdade nada perdem dela sendo privados, e que o que neles ainda possui algum valor é universalmente humano: ora, isto podemos afirmar ser imperecível” (*WWV*, pp. 575-6; *MaMm*, pp. 109-10).

iniciativa individual, até mesmo isto Schopenhauer nos deixa presumir. Afinal, não é que esta soberana Vontade, que nada teria a temer, realiza como que um aprendizado com a sucessão infundável de mortes que se vê obrigada a sofrer em vida? Presunção essa que se respalda na singular forma de metempsicose que encontra acolhida nesta doutrina, e que só não configura uma espécie hermética e *sui generis* de *via-crucis via-lucis* porque ela entende negar enfaticamente o bom senhor dos mundos: “Estes renascimentos incessantes comporiam, assim, a sucessão de sonhos de vida de uma vontade em si mesma indestrutível até que, instruída e aprimorada por tantos e tão variados conhecimentos sucessivos, em formas sempre novas, ela viria a se superar suprimindo a si mesma [*sich selbst aufhöbe*]” (WWV, p. 589; MaMm, p. 130).

A doutrina de Schopenhauer ganha efetivamente um acento hermético ao acusar um obscuro mas atuante anseio pela redenção *inerente à própria vontade* enquanto princípio metafísico, independentemente, assim, dos atos de vontade individual. Tal anseio, notemos, guarda correspondência com o lado objetivo de sua metafísica do belo, segundo o qual a beleza também se manifesta independentemente da renúncia aos interesses subjetivos, vale dizer, da suspensão da vontade no indivíduo. Embora esse não seja o lugar para tratar de uma questão delicada como essa, gostaria apenas de fazer menção ao “lado oculto”, assim poderíamos chamá-lo, da metafísica schopenhauriana, especialmente sensível em sua estética. Com efeito, a fonte de gozo estético na doutrina de Schopenhauer é de ordem não apenas subjetiva, mas também objetiva. Certo que apenas a subjetiva deve ser tida como a verdadeira, posto que a alegria que acompanha o sentimento do belo reside na suspensão do querer na consciência, sendo assim condição para a segunda. Contudo, a metafísica do belo acena ao mesmo tempo para o outro lado, no qual o sentimento estético aparece como um pressentimento cego que move as coisas e os seres a oferecerem-se ao conhecimento na esperança de se libertarem do cenário de dor em que se encravam²⁵. Desse modo, bem no coração da Vontade, Schopenhauer julga então poder reconhecer atuante um impulso contrário ao sôfrego querer viver que lhe é próprio e natural, um impulso no sentido do repouso e da contemplação. Trata-se de um anseio por alcançar o conhecimento, e com ele a redenção, que cala fundo em todos os seres naturais, orgânicos e inorgânicos, aos quais não foi concedida a consciência. Este apelo silencioso dos objetos ao que dorme no fundo de cada um de nós, e que fracassamos o mais das vezes ao tentar entender, promana muito especialmente do mundo vegetal: “Sim, é tão estranho como especialmente o mundo vegetal convida à contemplação estética e como a esta se impõe, que se poderia dizer que este vir

²⁵ Ver, a este respeito, o estudo: MAIA, Muriel. *Sobre o Conhecimento Metafísico na Estética de Schopenhauer*, pp. 170-190.

ao encontro estaria ligado ao fato de que tais seres orgânicos, não sendo, eles mesmos, como os corpos animais, objetos imediatos do conhecimento, precisariam por isso do entendimento alheio para, saindo do mundo do querer cego, penetrar na representação; eis porque eles como que anseiam por obter, ao menos de modo mediato, o que lhes é imediatamente recusado” (SCHOPENHAUER, Arthur. *Die Welt als Wille und Vorstellung*. Apud MAIA, Muriel. *Sobre o Conhecimento Metafisico na Estética de Schopenhauer*, p. 172).

BIBLIOGRAFIA

I

BIBLIOGRAFIA BÁSICA

ADORNO, Theodor W. *Gesammelte Schriften* (org. por Rolf Tiedemann & Gretel Adorno), 20 vols. Suhrkamp Verlag, Frankfurt, 1970-1986.

- “A arte é alegre?” + “Teses sobre religião e arte hoje” (trad. Newton Ramos-de-Oliveira), in PUCCI, Bruno *et alii* (orgs.) *Teoria Crítica, Estética e Educação*, Unimep/Autores Associados, Piracicaba, 2001, pp. 11-25 [“*Ist die Kunst heiter?*” + “*Theses upon art and religion today*”].
- *Actualidad de la filosofía* (trad. José Luis Arantegui Tamayo), Paidós, Barcelona, 1991 [“*Die Aktualität der Philosophie*” + “*Die Idee der Naturgeschichte*” + “*Zum Verhältnis von Soziologie und Psychologie*”].
- *Dialética do Esclarecimento: Fragmentos filosóficos* (trad. Guido Antônio de Almeida), Zahar, Rio de Janeiro, 1985 [*Dialektik der Aufklärung: Philosophische Fragmente*].
- *Dialéctica Negativa* (trad. José Maria Ripalda), Taurus, Madrid, 1984 [*Negativ Dialektik*].
- *Educação e Emancipação* (trad. Wolfgang Leo Maar), Paz e Terra, São Paulo, 1995 [*Erziehung zur Mündigkeit: Vorträge und Gespräche mit Hellmut Becker, 1959-69*].
- *Filosofia da Nova Música* (trad. Magda França), Perspectiva, São Paulo, 1989 [*Philosophie der neuen Musik*].
- *Minima Moralia: Reflexões a partir da vida danificada* (trad. Luiz Eduardo Bicca), Ática, São Paulo, 1993 [*Minima Moralia: Reflexionen aus dem beschädigten Leben*].
- *Notas de Literatura* (trad. Manuel Sacristán), Ariel, Barcelona, 1962 [*Noten zur Literatur*].
- *Sociologia* (org. Gabriel Cohn; trad. Flávio Kothe, Aldo Onesti, Almeida Cohn), Ática, São Paulo, 1986.
- *Teoria Estética* (trad. Artur Morão), Martins Fontes/Edições 70, São Paulo, 1988 [*Ästhetische Theorie*].

- *Terminología Filosófica I* (trad. Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina), Taurus, Madri, 1976 [*Philosophische Terminologie: Zur Einleitung*].
- *Terminología Filosófica II* (trad. Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina), Taurus, Madri, 1977 [*Philosophische Terminologie: Zur Einleitung*].
- *Trois études sur Hegel* (trad. Éric Blondel *et alii*), Payot, Paris, 1979 [*Drei Studien zu Hegel*].
- *Prismas: Crítica cultural e sociedade* (trad. Augustin Wernet e Jorge Mattos Brito de Almeida), Ática, São Paulo, 1998 [*Prismen: Kulturkritik und Gesellschaft*].
- *Palavras e Sinais: Modelos Críticos 2* (trad. Maria Helena Ruschel), Vozes, Petrópolis, 1995 [*Stichworte: Kritische Modelle 2*].

BENJAMIN, Walter. *Gesammelte Schriften* (org. por R. Tiedemann & H. Schweppenhäuser), 6 vols. Suhrkamp Verlag, Frankfurt, 1972-97.

- *Obras Escolhidas I: Magie e técnica, arte e política* (trad. Sérgio Paulo Rouanet), Brasiliense, São Paulo, 1985.
- *Obras Escolhidas II: Rua de mão única; Infância em Berlim por volta de 1900; Imagens do pensamento* (trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa), Brasiliense, São Paulo, 1987.
- *Obras Escolhidas III: Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo* (trad. José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Batista), Brasiliense, São Paulo, 1995.
- *Origem do Drama Barroco Alemão* (trad. Sérgio Paulo Rouanet), Brasiliense, São Paulo, 1984 [*Ursprung des deutschen Trauerspiels*].
- “*Les Affinités électives*” de Goethe.

HEGEL, Georg W. Friedrich. *Werke* (ed. Eva Moldenhauer & Karl Markus Michel), 20 vols. Suhrkamp Taschenbuch, Frankfurt. [Notadamente: *Phänomenologie des Geistes* (3); *Vorlesung über die Philosophie der Geschichte* (12); *Vorlesung über die Ästhetik* (13,14,15)]

- *Cursos de Estética I* (trad. Marco Aurélio Werle), Edusp, São Paulo, 1999 [*Vorlesungen über die Ästhetik*].
- *Cursos de Estética II* (trad. Marco Aurélio Werle), Edusp, São Paulo, [*Vorlesungen über die Ästhetik*].
- *Fenomenologia do Espírito* (trad. Paulo Menezes), Vozes, Rio de Janeiro, 1992 [*Phänomenologie des Geistes*].
- *Filosofia da História* (trad. Maria Rodrigues & Hans Harden), Editora UnB, Brasília, 1995 [*Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte*].
- *Lecciones sobre filosofía de la religión* (trad. Ricardo Ferrara), Alianza Editorial, Madri, 3 vol., 1984-7 [*Vorlesungen über die Philosophie der Religion*].

HORKHEIMER, Max. *Gesammelte Schriften* (org. por Alfred Schmidt e Gunzelin Schmid Noerr), 18 vols. Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt, 1985-1991.

- “*Actualidad de Schopenhauer*” + “*Sobre el Concepto del Hombre*”, in *Sobre el Concepto del Hombre y Otros Ensayos* (trad. H. A. Murena & D. J. Vogelmann), Sur, Buenos Aires, 1970, pp. 89-112; pp. 7-36 [“*Die Aktualität Schopenhauers*”; “*Zum Begriff des Menschen heute*”].
- “*Hegel y el problema de la metafísica*”, in *Historia, Metafísica y Escepticismo*. Alianza, Madrid, 1982, pp. 119-136 [“*Hegel und Metaphysik*”].
- “*Materalismo e Metafísica*” + “*Materialismo e Moral*”, in *Teoria Crítica I* (trad. Hilde Cohn), Perspectiva/Edusp, São Paulo, 1990, pp. 31-88 [“*Materialismus und Metaphysik*” + “*Materialismus und Moral*”].
- “*Sobre a Metafísica do Tempo de Bergson*” (trad. Maurício G. Chiarello), *Cadernos de Filosofia Alemã*, n. 6, ago/2000, pp. 61-83 [“*Zu Bergsons Metaphysik der Zeit*”].
- *Apuntes 1950-1969* (trad. León Mames). Monte Avila, Caracas, 1976 [“*Notizen 1950 bis 1969*”].
- *Dialética do Esclarecimento: Fragmentos filosóficos* (trad. Guido Antônio de Almeida), Zahar, Rio de Janeiro, 1985 [“*Dialektik der Aufklärung: Philosophische Fragmente*”].
- *Eclipse da Razão* (trad. Sebastião Uchoa Leite), Labor, Rio de Janeiro, 1976 [“*Eclipse of Reason*”].

NIETZSCHE, Friedrich. *Sämtliche Werke: Kritische Studienausgabe* (org. por G. Colli e M. Montinari). Gruyter/DTV, Munique, 1990.

- *Obras Incompletas* (trad. R. R. Torres Filho). Abril (col. “Os Pensadores”), São Paulo, 1983.
- *A Gaia Ciência* (trad. Alfredo Margarido), Guimarães Editores, 1996 [“*Die fröhliche Wissenschaft*”].
- *El origen de la tragedia a partir del espíritu de la música* (trad. Oscar Caeiro), Editorial Goncourt, Buenos Aires, 1978 [“*Die Geburt der Tragödie aus dem Geist der Musik*”].
- *Despojos de uma Tragédia* (trad. Ferreira da Costa), Relógio D’água, Lisboa, 1944 [coletânea epistolar].
- *Genealogia da Moral* (trad. Paulo César de Souza), Companhia das Letras, São Paulo, 1998 [“*Zur Genealogie der Moral*”].
- *Para Além de Bem e Mal* (trad. Hermann Pflüger), Guimarães Editores, Lisboa, 1996 [“*Jenseits von Gute und Bose*”].

SCHOPENHAUER, Arthur. *Die Welt als Wille und Vorstellung*, 2 vols. Diogenes Verlag, Zurique, 1977. [Especialmente o Capítulo 41 dos Complementos ao livro IV: “Über den Tod und sein Verhältnis zur Unzerstörbarkeit unseres Wesens an sich”].

- *Metafísica do Amor, Metafísica da Morte* (trad. Jair Barboza), Martins Fontes, São Paulo, 2000.

_____. *Metaphysik der Schönen*, Piper, Munique, 1988.

II

BIBLIOGRAFIA SECUNDÁRIA

Sobre Adorno, dialética negativa e teoria estética

- ADORNO, T. W. & KOGON, Eugen. "Offenbarung oder autonome Vernunft", *Frankfurter Heft*, 13, julho, 1958, p. 498.
- BAUMEISTER, Thomas & KULENKAMPFF, Jens. "Geschichtsphilosophie und philosophische Ästhetik", *Neue Heft für Philosophie*, 5, 1973, pp. 74-104.
- BUCK-MORSS, Susan. *Origem da dialética negativa: Theodor Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt*, Siglo Veintiuno, México, 1981.
- CLAUSSEN, Detlev. "Nach Auschwitz kein Gedicht?", in SCHWEPPEHÄUSER, Gerhard & WISCHKE, Mirko (org.). *Impuls und Negativität: Ethik und Ästhetik bei Adorno*, op. cit., pp. 44-51.
- DUARTE, R. & FIGUEIREDO, V. (org.) *As Luzes da Arte: Homenagem aos cinquenta anos de publicação da 'Dialética do Esclarecimento'*, Opera Prima, Belo Horizonte, 1999.
- DUARTE, Rodrigo. *Adornos: Nove ensaios sobre o filósofo frankfurtiano*, UFMG, Belo Horizonte, 1997.
- FIGAL, Günter. *Theodor W. Adorno: Das Naturschöne als spekulative Gedankenfigur: Zur Interpretation der 'Ästhetischen Theorie' im Kontext philosophischer Ästhetik*, Bouvier Verlag, Bon, 1977.
- FIGUEIREDO, V. A. "A Ferida de Ulisses", in DUARTE, R. & FIGUEIREDO, V. (org.) *As Luzes da Arte*, op. cit., pp. 603-622.
- FRIEDEBURG, Ludwig von & HABERMAS, Jürgen (org.). *Adorno-Konferenz: 1983*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt, 1983.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. "Do Conceito de *Mimesis* no Pensamento de Adorno e Benjamin", in *Sete Aulas sobre Linguagem, Memória e História*, Imago, Rio de Janeiro, 1997, pp. 81-106.
- _____. "Do Conceito de Razão em Adorno", in *Sete Aulas sobre Linguagem, Memória e História*, Imago, Rio de Janeiro, 1997, pp. 107-22.

- GAGNEBIN, Jeanne Marie. "Sobre as Relações entre Ética e Estética no Pensamento de Adorno", in PUCCI, Bruno *et alii* (orgs.) *Teoria Crítica, Estética e Educação*, Unimep/Autores Associados, Piracicaba, 2001, pp. 61-74.
- HAGER, Frithjof & PFÜTZE, Hermann (org.). *Das unerhört Moderne: Berliner Adorno-Tagung*, Klampen Verlag, Lüneburg, 1990.
- HÖHN, Gerhard. "Une logique de la décomposition: Pour une lecture de T. W. Adorno", *Revue D'Esthétique*, 1-2, 1975, pp. 97-138.
- KAMPER, Dietmar. "Adornos Unversöhnlichkeit", in HAGER, Frithjof & PFÜTZE, Hermann (org.). *Das unerhört Moderne: Berliner Adorno-Tagung*, Klampen Verlag, Lüneburg, 1990, pp. 118-122.
- KOCH, Traugott & KODALLE, Klaus-Michael & SCHWEPPEHÄUSER, Hermann. *Negativ Dialektik und die Idee der Versöhnung: Eine Kontroverse über Theodor W. Adorno*, Stuttgart, 1973.
- LENK, Elisabeth. "Adorno gegen seine Liebhaber verteidigt", in HAGER, Frithjof & PFÜTZE, Hermann (org.). *Das unerhört Moderne*, op. cit., pp. 10-27.
- LIESSMANN, Konrad Paul. "Zum Begriff der Distanz in der 'Ästhetischen Theorie'", in SCHWEPPEHÄUSER, Gerhard & WISCHKE, Mirko (org.). *Impuls und Negativität: Ethik und Ästhetik bei Adorno*, Argument Verlag, Hamburgo, 1995, pp. 103-116.
- LINDNER, Burkhardt. & LÜDKE, W. Martin. *Materialien zur ästhetischen Theorie Theodor W. Adornos, Konstruktion der Moderne*, Suhrkamp, Frankfurt, 1980.
- MAKARIUS, Michel. "Adorno et le viol de la Médiation", *Revue d'Esthétique*, 1-2, 1975, pp. 192-206.
- MENKE, Christoph. *La Souveraineté de l'Art: L'expérience esthétique après Adorno&Derrida* (trad. Pierre Rusch), Armand Colin, Paris, 1993 [*Die Souveränität der Kunst*, Athenäum Verlag, 1988].
- NOBRE, Marcos. *A Dialética Negativa de Theodor W. Adorno: A ontologia do estado falso*, Iluminuras, São Paulo, 1998.
- PUDER, Martin. "Zur 'Ästhetischen Theorie' Adornos", *Die Neue Rundschau*, 82, 1971, pp. 465-77.
- RADEMACHER, C. "Schön und Gut! Zur Dialektik von ethischer und ästhetischer Erfahrung in Adornos essayistischer Philosophie", in SCHWEPPEHÄUSER, Gerhard & WISCHKE, Mirko (org.). *Impuls und Negativität: Ethik und Ästhetik bei Adorno*, op. cit., pp. 52-65.
- RIUS, Mercè. *Theodor W. Adorno: del sufrimiento a la verdad*, Laia, Barcelona, 1985.
- ROCHLITZ, Rainer. *Théories esthétiques après Adorno* (trad. Rainer Rochlitz e Christian Bouchindhomme), Actes Sud, Arles, 1990.

- SAUERLAND, Karol. *Einführung in die Ästhetik Adornos*, Walter de Gruyter, Berlin, 1979.
- SCHWEPPEHÄUSER, Gerhard & WISCHKE, Mirko (org.). *Impuls und Negativität: Ethik und Ästhetik bei Adorno*, Argument Verlag, Hamburgo, 1995.
- SCHWEPPEHÄUSER, Gerhard. "O Belo Natural considerado como uma instituição moral?", in DUARTE, R. & FIGUEIREDO, V. (org.) *As Luzes da Arte*, op. cit., pp. 113-135.
- _____. *Ethik nach Auschwitz: Adornos negative Moralphilosophie*, Argument Verlag, Hamburgo, 1993.
- _____. *Theodor W. Adorno zur Einführung*, Junius Verlag, Hamburgo, 1996.
- SCHWEPPEHÄUSER, Hermann. "Spekulative und Negative Dialektik" + "Zum Problem des Todes", in *Vergegenwärtigungen zur Unzeit?*, Klampen Verlag, Lüneburg.
- SEEL, Martin. *L'art de diviser: Le concept de rationalité esthétique* (trad. Cl. Hary-Schaeffer), Armand Colin, Paris, 1993 [Die Kunst der Entzweiung: Zum Begriff der ästhetischen Rationalität, Suhrkamp Verlag, Frankfurt, 1985].
- SPECHT, Silvia. *Erinnerung als Veränderung: Zusammenhang von Kunst und Politik bei Theodor W. Adorno*, Maander Kunstverlag, 1981.
- STEINACKER, Peter. "Verborgenheit als theologisches Motiv in der Ästhetik", *Neue Zeitschrift für systematische Theologie und Religionsphilosophie*, 23, 1981, pp. 254-71.
- THEUNISSEN, Michael. "Negativität bei Adorno", in FRIEDEBURG, Ludwig von & HABERMAS, Jürgen (org.). *Adorno-Konferenz: 1983*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt, 1983, pp. 41-65.
- TÜRCKE, Christoph. "Pronto-socorro para Adorno: Fragmentos introdutórios à *Dialética Negativa*" (rev. Newton Ramos-de-Oliveira & Antônio Álvaro Soares Zuin), mimeo da Ufscar.
- WELLMER, Albrecht. "Wahrheit, Schein, Versöhnung: Adornos ästhetische Rettung der Modernität", in FRIEDEBURG, Ludwig von & HABERMAS, Jürgen (org.). *Adorno-Konferenz: 1983*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt, 1983, pp. 138-76. ["Vérité, apparence, réconciliation: Adorno et le sauvetage esthétique de la modernité" (trad. R. Rochlitz), in ROCHLITZ, Martin. *Théories esthétiques après Adorno*, op. cit.].
- _____. *Endspiele - Die unversöhnliche Moderne: Essays und Vorträge*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt do Meno, 1993.

- WELLMER, Albrecht. *Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne: Vernunftkritik nach Adorno*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt, 1985 [*La dialectique de la modernité et de la post-modernité*] (trad. A. et M. Lhomme), *Les Cahiers de Philosophie*, n. 5, primavera, 1988].
- WERCKMEISTER, O. K. "Das Kunstwerk als Negation: Zur geschichtlichen Bestimmung der Kunsttheorie Theodor W. Adornos", *Die Neue Rundschau*, 73, 1962, pp. 111-30.
- ZENK, Martin. *Kunst als begriffslose Erkenntnis: Zum Kunstbegriff der ästhetischen Theorie Theodor W. Adornos*, Munique, 1977.

Para o debate com a dialética hegeliana

- ARANTES, Paulo. *Hegel: A Ordem do Tempo*, Polis, São Paulo, 1981.
- BRITO, Emilio. "Hegel dans la 'Théorie Esthétique' de T. W. Adorno", *Arquives de Philosophie*, 44, abril/1981, pp. 249-76.
- _____. "La forme de l'esthétique hégélienne", *Revue Philosophique de Louvain*, vol. 75, 1977, pp. 624-59.
- DONOUGHO, Martin. "The Cunning of Odiseus: a theme in Hegel, Lukács and Adorno", *Philosophical and Sociological Critique*, 8, 1981, pp. 11-43.
- HENRICH, D. "Hegels Theorie über den Zufall", in *Hegel im Kontext*, Frankfurt, 1971.
- JARCZYK, Gwendoline & LABARRIÈRE, Pierre-Jean. *Hegel: le Malheur de la Conscience ou l'Accès à la Raison*, Aubier-Montaigne, 1989.
- LEBRUN, Gérard. *O Averso da Dialética: Hegel à Luz de Nietzsche*, Companhia das Letras, São Paulo, 1988.
- MAKARIUS, Michel. "Adorno et le viol de la Médiation", *Revue d'Esthétique*, 1-2, 1975, pp. 192-206.
- MÜLLER, Marcos Lutz. "A dialética negativa da moralidade e a resolução especulativa da contradição da consciência moral moderna", *Discurso*, no. 27, 1996, pp. 83-116.
- ÖLMÜLLER, W. "Hegels Satz vom Ende der Kunst und das Problem der Kunst nach Hegel", *Phil. Jahrbuch*, vol. 73, 1965/66.
- SCHMIDT, Alfred. *Idee und Weltwille: Schopenhauer als Kritiker Hegels*. Hanser Verlag, Munique, 1988.
- WAHL, Jean. *Le Malheur de la Conscience dans la Philosophie de Hegel*, PUF, Paris, 1951.
- WEIMER, Wolfgang. "Schopenhauer und Hegels Logik. Einführung in eine noch astehend Kontroverse", in SALAQUARDA, Joerg. (org.) *Schopenhauer, Wege der Forschung*, v. 602, Darmstadt, 1985.

Sobre as relações com Nietzsche e Schopenhauer

- BLANCHOT, Maurice. "No Caminho de Nietzsche", in *A Parte do Fogo*, Rocco, Rio de Janeiro, 1997, pp. 276-287.
- BOLLE, Willi. "O Amuleto de Theodor W. Adorno", *Discurso*, USP, ano7, n. 7.
- BOLZ, Norbert W. "Nietzsches Spur in der Ästhetischen Theorie", in LINDNER, B. & LÜDKE, W. M. *Materialen...*, op. cit., pp. 348-367.
- GIACÓIA, Oswaldo. *Labirintos da Alma: Nietzsche e a auto-supressão da moral*, Editora da Unicamp, Campinas, 1997.
- HABERMAS, Jürgen. "T. W. Adorno: Pré-história da subjetividade e auto-afirmação selvagem", in COHN, G. (org.) *Jürgen Habermas*, Ática, São Paulo, 1986.
- HÖRISCH, Jochen. "Herrscherwort, Geld und geltende Sätze: Adornos Aktualisierung der Frühromantik und ihre Affinität zur poststrukturalistischen Kritik der Subjekts", in LINDNER, B. & LÜDKE, W. M. *Materialen...*, op. cit., pp. 397-414.
- JOEL, Karl. "Schopenhauer und die Romantik", in *Nietzsche und die Romantik*, Jena und Leipzig, 1905.
- KALB, Christof. *Desintegration: Studien zu Friedrich Nietzsches Leib- und Sprachphilosophie*, Suhrkamp, Frankfurt, 2000.
- LUTZ-BACHMANN, Matthias. "Nietzsches 'Flucht auf das Christentum'", *Stimmen der Zeit*, 199, 1981, pp. 398-408.
- MACHADO, Roberto. *Nietzsche e a Verdade*, Paz e Terra, São Paulo, 1999.
- MAIA, Muriel. "Schopenhauer e a concepção romântico-idealista da natureza", *Veritas*, Porto Alegre, v. 38, n. 152, dez/1993, pp. 551-70.
- _____. *Sobre o Conhecimento Metafísico na Estética de Schopenhauer*, Vozes, Petrópolis, 1991.
- MAUS, Heinz. "Kritik am Justemilieu: Eine sozialphilosophische Studie über Schopenhauer", in GREUEN & MÖTTER (org.) *Die Traumhölle des Justemilieu: Erinnerung an die Aufgaben der Kritischen Theorie*, Frankfurt, 1981.
- MOST, Otto. *Zeitliches und Ewiges in der Philosophie Nietzsches und Schopenhauers*, Klostermann, Frankfurt, 1977.
- NOERR, Gunzelin Schmid. "Adornos Verhältnis zur Mitleidsethik Schopenhauers", in SCHWEPPEHÄUSER, Gerhard & WISCHKE, Mirko (org.) *Impuls und Negativität: Ethik und Ästhetik bei Adorno*, Argument Verlag, Hamburgo, 1995, pp. 13-28.
- ROSSET, Clément. *L'esthétique de Schopenhauer*, Puf, Paris, 1989.
- SCHMIDT, Alfred. *Die Wahrheit im Gewand der Lüge: Schopenhauers Religionsphilosophie*, Piper, Munique/Zurique, 1986.

- SCHMIDT, Alfred. *Drei Studien über Materialismus: Schopenhauer, Horkheimer, Glücksproblem*. Carl Hanser Verlag, Munique, 1977.
- _____. “Über Tod und Metaphysik bei Schopenhauer”, 69 *Schopenhauer-Jahrbuch*, 1988.
- _____. “Zur Frage der Dialektik in Nietzsches Erkenntnistheorie”, in HORKHEIMER, Max (org.) *Zeugnisse*, Frankfurt, 1963, pp. 115 e segts.
- SCHWEPPENHÄUSER, H. “Nietzsche: Eingedenken der Natur im Subjekt”, in *Vergegenwärtigungen zur Unzeit?*, Klampen Verlag, Lüneburg, 1986, pp. 178 e segts.
- SPIERLING, Volker. “Die Drehwende der Moderne”, in *Materialen zu Schopenhauers ‘Die Welt als Wille und Vorstellung’*, Frankfurt, 1984.
- _____. “Erkenntnis und Kunst”, in SCHOPENHAUER, A. *Metaphysik die Schönen*, Piper, Munique, 1988.
- TÜRCKE, Christoph (org.) *Nietzsche: Uma provocação*, Editora da Universidade / UFRS, Goethe Institut/ICBA, 1994.
- _____. *O Louco: Nietzsche e a mania da razão*, Vozes, Petrópolis, 1993.

Sobre o tema da morte, teoria estética e Auschwitz

- AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer: O Poder Soberano e a Vida Nua I* (trad. Henrique Burigo), Editora UFMG, Belo Horizonte, 2002.
- _____. *Il linguaggio e la morte*, Einaudi, 1982.
- _____. *Quel que resta di Auschwitz: L’archivio e il testimone*, Bollati Boringhieri Editore, Turim, 1998.
- ARIÈS, Philippe. *História da Morte no Ocidente*, Francisco Alves, Rio de Janeiro, 1977.
- BLANCHOT, Maurice. “A leitura de Kafka”, in *A Parte do Fogo* (trad. Ana Maria Scherer), Rocco, Rio de Janeiro, 1997, pp. 9-18.
- _____. “A literatura e o direito à morte”, in *A Parte do Fogo* (trad. Ana Maria Scherer), Rocco, Rio de Janeiro, 1997, pp. 289-330.
- _____. “Kafka e a literatura”, in *A Parte do Fogo* (trad. Ana Maria Scherer), Rocco, Rio de Janeiro, 1997, pp. 19-33.
- _____. *L’espace littéraire*, Gallimard-Folio/Essais, Paris, 1955 [notadamente: “L’Oeuvre et l’espace de la mort” (parte IV) e “Les deux versions de l’imaginaire” (anexo II)].
- BLOCH, Ernst. “Les images-souhaites de l’instant exaucé” (vol. III, parte V), in *Le principe espérance*, Gallimard, Paris, 1991.
- CARONE, Modesto. *A Poética do Silêncio: João Cabral de Melo Neto e Paul Celan*, Perspectiva, São Paulo, 1979.
- CELAN, Paul. *Ausgewählte Gedichte*, Suhrkamp, Frankfurt, 1968.

- CELAN, Paul. *Cristal* (trad. Claudia Cavalcanti), Iluminuras, São Paulo, 1999.
- CHORON, Jacques. *La Mort et la Pensée Occidentale*, Payot, Paris, 1969.
- ELIAS, Norbert. *La soledad de los moribundos*, Fondo de Cultura Económica, México, 1987 [trad. espanhola de *Über die Einsamkeit der Sterbenden*, Suhrkamp, Frankfurt, 1982].
- _____. *Über die Zeit*, Suhrkamp, Frankfurt, 1988.
- FEUERBACH, L. *Pensées sur la mort et sur l'immortalité*, Pocket-Agora, Paris, 1997 [trad. francesa de *Gedanken über Tod und Unsterblichkeit*].
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. "Após Auschwitz", in DUARTE, R. & FIGUEIREDO, V. (org.) *As Luzes da Arte*, op. cit., pp.81-112.
- _____. "Dizer o tempo", in *Sete Aulas sobre Linguagem, Memória e História*, Imago, Rio de Janeiro, 1997, pp. 69-79.
- _____. "Morte da Memória, Memória da Morte: da Escrita em Platão", in *Sete Aulas sobre Linguagem, Memória e História*, Imago, Rio de Janeiro, 1997, pp. 49-67.
- GINZBURG, Carlo. *Olhos de Madeira: Nove reflexões sobre a distância*, Companhia das Letras, São Paulo, 2001.
- KIENLECHNER, Sabina. *Negativität der Erkenntnis im Werk Franz Kafkas*, Tübingen, 1981.
- KOGON, Eugen. *L'Etat SS: le système des champs de concentration allemands*, Seuil, Paris.
- LAGES, Susana Kampff. *Walter Benjamin: Tradução & melancolia*, Edusp, São Paulo, 2002.
- LEOPOLDO E SILVA, Franklin. "Bergson, Proust: tensões do tempo", in NOVAES, Adauto (org.). *Tempo e História*, Companhia das Letras, São Paulo, 1996, pp.141-54.
- LEVI, Primo. *A Trégua*, Companhia das Letras, São Paulo, 1997.
- _____. *É Isto um Homem?*, Rocco, Rio de Janeiro, 1997.
- _____. *Os Afogados e os Sobreviventes*, Paz e Terra, Rio de Janeiro, 1990.
- MENNINGHAUS, Winfried. "Das Ausdrucklose: Walter Benjamins Kritik des Schönen durch das Erhabene", in STEINER, U. (org.) *Walter Benjamin 1892-1940 zum 100. Geburtstag*, Peter Lang, Berlim, 1992, pp. 33-76.
- NESTROVSKI, Arthur & SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). *Catástrofe e Representação*, Escuta, São Paulo, 2000.
- RICOEUR, Paul. *Le temps et le philosophies*, Payot/Unesco, Paris, 1978.
- SEMPRUN, Jorge. *A Escrita ou a Vida* (trad. Rosa Freire Aguiar), Cia das Letras, São Paulo, 1995.
- VERNANT, Jean-Pierre. *Figuras, Ídolos, Máscaras* (trad. Telma Costa), Editorial Teorema, Lisboa, 1991.

- VERNANT, Jean-Pierre. *L'individu, la mort, l'amour: soi-même et l'autre en Grèce ancienne*, Gallimard, Paris, 1989.
- VIEILLARD-BARON, Jean-Louis. *Le problème du temps: sept études*, Vrin, Paris, 1995.
- _____. *Le temps: Platon, Hegel, Heidegger*, Vrin, Paris.
- VOVELLE, Michel. *L'heure du grand passage: chronique de la mort*, Gallimard, Paris, 1993.
- WIESEL, Elie. *La nuit*, Éditions de Minuit, Paris, 2001.
- WILKOMIRSKI, Benjamin. *Fragmentos: Memórias de uma infância, 1939-1948*, Companhia das Letras, São Paulo, 1998 [trad. *Bruchstücke*].

Outros

- ARNAUD, Dominique. *Le rire et les larmes dans la littérature grecque d'Homère à Platon*, Belles Lettres, Paris, 1990.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis: A representação da realidade na literatura ocidental*, Perspectiva, São Paulo, 1987.
- BECKETT, Samuel. *Fim de Partida* (trad. Fábio de Souza Andrade), Cosac & Naify, São Paulo, 2002.
- _____. *O Inominável*, Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 1989.
- BOLTE, Gerhard (org.). *Unkritische Theorie: Gegen Habermas*, Klampen Verlag, Lüneburg, 1989.
- BOSSUET, Jacques-Bénigne. *Sermon sur la mort et autres sermons*. Garnier-Flammarion, Paris, 1970.
- BRUN, Jean. *O Epicurismo*, Edições 70, Lisboa, 1987.
- FINK, Eugen. *A Filosofia de Nietzsche* (trad. J. L. Duarte Peixoto), Presença, Lisboa, 1983.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e Narração em Walter Benjamin*, Perspectiva/Fapesp/Unicamp, São Paulo, 1994.
- GIACÓIA, Oswaldo. "Reflexões sobre a noção de mal radical", *Studia Kantiana*, vol. 1, no. 1, set/1998, pp. 183-202.
- HEIDEGGER, Martin. *A Origem da Obra de Arte*, Edições 70, Lisboa, 1990 [trad. portuguesa de "Der Ursprung des Kunstwerks", Klostermann, Frankfurt, 1977].
- HOMERO. *Odisséia* (trad. Antônio P. de Carvalho), Difel, São Paulo, 1960.
- KAFKA, Franz. *Erzählungen* (org. Max Brod), Fischer, Frankfurt, 1952.
- _____. *Muralha da China + Na Colônia Penal* [notadamente: "O Caçador Gracus", "Fragmento para Caçador Gracus", "Um Sonho", "Preocupações de um Chefe de Família" e "Blumfeld, o Solteirão"].
- RADEMACHER, Claudia. *Versöhnung oder Verständigung?: Kritik der Habermasschen Adorno-Revision*, Lüneburg, 1993.

- RICOEUR, Paul. *Le mal: Un défi à la philosophie et à la théologie*, Labor et Fides, Genebra, 1986.
- ROSENFELD, Denis. *Do mal: Para introduzir em filosofia o conceito de mal*, LPM, Porto Alegre, 1988.
- SCHMIDT, Alfred. "Zum Begriff des Glücks in der materialistischen Philosophie", in *Drei Studien über Materialismus: Schopenhauer, Horkheimer, Glücksproblem*. Carl Hanser Verlag, Munique, 1977.
- TÜRCKE, Christoph. *Zum ideologiekritischen Potential der Theologie: Konsequenzen einer materialistischen Paulus-Interpretation*, Kampen Verlag, Lüneburg.
- VERGELY, Bertrand. *O Sofrimento*, Edusc, Bauru, 2000.